326

# REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 13 BUCUREȘTI Nr. 4

1968

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Inv. 7325/4

## COMITETUL DE REDACȚIE

*Redactor responsabil:*

Prof. univ. MIHAI POP

*Redactor responsabil adjunct:*

ION GOLIAT

*Membri:*

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; DUMITRU POP; ROMULUS VULCĂNESCU; ION VLĂDUȚIU; OVIDIU BÎRLEA; GHEORGHE CIOBANU; NICOLAE RĂDULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; ANDREI BUCȘAN

*Secretar de redacție:*

AL. I. AMZULESCU



Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La « Revue d'ethnographie et de folklore » paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 10,— ;F.F. 49,— ;DM 40, — .

Toute commande de l'étranger sera adressée à CARTIMEX, Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

# REVISTA
## DE
# ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 13 | 1968 | Nr. 4


## SUMAR


STUDII

Pag.

CORNELIU BĂRBULESCU — Cîteva observaţii la basmul „Înşiră-te mărgăritar" (tip 707 C*) . . . . . 293

FLORIN GEORGESCU — Valoarea contribuţiei ştiinţifice a lui Constantin Brăiloiu raportată la bazele actuale ale cercetării folclorului . . . . . 299

ANCA STAHL — Studiul riturilor de construcţie româneşti . . . . . 309

MARIANA KAHANE şi LUCILIA GEORGESCU — Repertoriul de şezătoare — specie ceremonială distinctă . . . . . 317

FLORICA LORINŢ — Semnificaţia ceremonialului funerar al bradului în Gorj . 331

CORNELIU GEORGESCU — Contribuţie la studiul formei libere . . . . . 339

MATERIALE

HANNI MARKEL — Legenda populară săsească din zona Reghinului . . . . . 349

NOTE ŞI RECENZII

CONSTANTIN STIHI-BOOS — Consideraţii asupra stadiului actual al etnomuzicologiei . . . . . 357

NICOLAE RĂDULESCU — Sesiunea de lucru a grupului de studii pentru cercetarea şi editarea vechilor izvoare de muzică populară . . . . . 365

ION DRĂGOESCU şi LIA STOICA-VASILESCU — Un document inedit privind istoria folclorului muzical . . . . . 366

BÉLA BARTÓK — *Rumanian Folk Music, volume I: Instrumental Melodies; volume II: Vocal Melodies; volume III: Texts*, Edited by Benjamin Suchoff, with a foreword by Victor Bator, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967 (Tiberiu Alexandru) . . . . . 368



Rev. etn. folc. tom. 13, nr. 4 p. 291—376 Bucureşti, 1968



Inv. 7325/4

# REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 13 | 1968 | № 4


## SOMMAIRE

### ÉTUDES


Page

CORNELIU BĂRBULESCU — Quelques observations sur le conte roumain « Enfile-toi perle fine » (type 707 C*) . . . . . 293

FLORIN GEORGESCU — La valeur de la contribution scientifique de Constantin Brăiloiu rapportée aux bases actuelles de la recherche du folklore . . . . 299

ANCA STAHL — L'étude des rites de construction traditionnels chez les Roumains 309

MARIANA KAHANE et LUCILIA GEORGESCU — Le répertoire de la veillée, espèce cérémoniale distincte . . . . . 317

FLORICA LORINȚ — Le sens de la cérémonie du sapin funéraire dans le département de Gorj . . . . . 331

CORNELIU GEORGESCU — Contribution à l'étude de la forme libre . . . . . 339


### MATÉRIAUX


HANNI MARKEL — La légende populaire saxonne dans la zone de Reghin . . 349


### NOTES ET COMPTES RENDUS


CONSTANTIN STIHI-BOOS — Considérations sur la phase actuelle de l'ethnomusicologie . . . . . 357

NICOLAE RĂDULESCU — La session de travail du groupe d'études en vue de la recherche et de l'édition des anciennes sources de musique populaire . . . 365

ION DRĂGOESCU et LIA STOICA-VASILESCU — Un document inédit concernant l'histoire du folklore musical . . . . . 366

BÉLA BARTÓK — *Rumanian Folk Music, volume I: Instrumental Melodies; volume II: Vocal Melodies*; *volume III: Texts*, Edited by Benjamin Suchoff, with a foreword by Victor Bator, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967 (Tiberiu Alexandru) . . . . . 368

# CÎTEVA OBSERVAȚII LA BASMUL „ÎNȘIRĂ-TE MĂRGĂRITAR" (TIP 707 C*)

CORNELIU BĂRBULESCU

Unul din cele mai răspîndite tipuri de basm în folclorul internațional este tipul 707, intitulat *Cei trei copii de aur*, nume sub care este cunoscut de specialiști și indicat în catalogul Aarne-Thompson [1]. După cum se știe din culegerile existente, aria de răspîndire a celor 420 de variante cunoscute este foarte întinsă în special în Europa, basmul fiind întîlnit și în Siberia, Extremul Orient, India, în Africa, în Canada, Mexic, Chile și Brazilia. Cea mai veche variantă consemnată literar este din secolul al XVI-lea, tipărită în *Nopțile plăcute* ale lui Straparola [2]. În secolul al XVII-lea varianta a fost reluată de madame d'Aulnoy [3], apoi în secolul al XVIII-lea de Le Noble [4], care pe lîngă evenimentele din varianta d'Aulnoy a introdus și altele, poate chiar unele populare. În același timp Galland [5], cînd a scris versiunea franceză a cărții *1001 de nopți*, a adăugat și *Povestea celor două fete invidioase pe sora lor mai mică*, pe care ar fi auzit-o de la un arab. În secolul al XIX-lea sînt de menționat lucrările lui Pușkin și Vasile Alecsandri.

Toate variantele cunoscute și menționate de catalogul internațional sînt foarte unitare în conținut, respectînd cu fidelitate schema tipului, iar deosebirile fiind neesențiale. Bineînțeles că elementele formale corespund conținutului și specificului social-cultural, ca și mentalității locale.

Pe scurt, este vorba de trei fete care discutau între ele ce ar fi în stare fiecare să facă dacă s-ar căsători cu un tînăr arătos care tocmai trecea pe drum. Una din ele spune că este în stare să hrănească o mulțime de oameni doar cu o pîine, alta că ar putea să îmbrace o armată numai cu un fir, iar a treia că ar face trei copii cu părul de aur. Trecătorul, care era fiul împăratului sau chiar împăratul, auzindu-le, s-a căsătorit cu fata care vorbise despre copii. Celelalte surori, geloase de situația celei de-a treia, au prins

[1] Stith Thompson, *The Types of the Folktale*, în „FFC", 184, Helsinki, 1964.
[2] G.F. Straparola, *Le piacevole notti*. Bologna, 1889, IV, 3.
[3] A scris două volume de basme: *Les fées à la mode* și *Les illustres fées*, Paris, 1698.
[4] După P. Delarue et Marie L. Tenèze, *Le conte populaire français*, Paris, vol. II, 1965, p. 647.
[5] A. Galland, *Mille et une nuits*, Paris, 1874.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 4, p. 293–298, București, 1968

momentul cînd aceasta a născut doi băieţi şi o fată şi i-au înlocuit cu trei căței, pe care i-au înfăţişat drept odrasle soţului indignat. Acesta a poruncit ca soţia vinovată să fie aspru pedepsită şi decăzută din drepturile ei. Pe de altă parte, copiii au fost aşezaţi într-un coş şi aruncaţi pe o gîrlă, sau într-o pădure. Fiind găsiţi de nişte oameni de treabă care i-au adăpostit, copiii s-au făcut mari. După o vreme, cei care voiseră să-i piardă au aflat despre soarta lor şi printr-o viclenie i-au sugerat fetei gîndul de a avea nişte lucruri fermecate a căror căutare şi obţinere periclitau viaţa năzuitorilor, sperînd ca în felul acesta cei trei copii să dispară. Fraţii, care au plecat să caute lucrurile dorite de sora lor, s-au transformat în stane de piatră, dar fata a pornit să-i caute, i-a găsit şi i-a despietrit. Toţi trei s-au întors acasă şi, prin intermediul uneia din minunăţiile aduse, tatăl copiilor a aflat adevărul, pe surorile vitrege vinovate de înşelăciune le-a pedepsit, iar pe soţia sa a reabilitat-o şi i-a redat fericirea.

Bineînţeles că potrivit aceleiaşi scheme se desfăşoară şi cele 18 variante româneşti cunoscute ale tipului *707* (una istroromână, una meglenoromână, una din Transilvania, 5 din Moldova şi 10 din Muntenia), din care cea mai veche este tipărită de Th. Arsenie în 1872 [6], iar cea mai recentă este culeasă pe bandă de magnetofon de cercetătorii Institutului de etnografie şi folclor în anul 1956, din satul Bughea de Sus, jud. Argeş [7].

Iată însă că în folclorul românesc, paralel cu versiunea tip *707*, mai circulă o versiune a acestui basm, neconsemnată de catalogul internaţional, pe care noi am notat-o în *Catalogul poveştilor populare româneşti* ca tip *707 C**, cu 44 de variante cunoscute (una aromână, 10 din Muntenia, 11 din Moldova şi 23 din Transilvania). Faptul este interesant mai ales că şi aceste variante sînt remarcabil de unitare. Lazăr Şăineanu[8] a sesizat deosebirea dintre cele două versiuni, dar, operînd numai cu 13 variante de ambele tipuri, nu a putut să-şi dea seama de interesul pe care-l prezintă. A. Schullerus [9] nu a observat diferenţele, incluzînd în catalogul său, la tipul *707 Copiii de aur*, variante amestecate din ambele versiuni [10].

Pentru a diferenţia mai bine cele două tipuri arătate, tipul *707 C** l-am intitulat *Înşiră-te mărgăritar*, după titlul dat de Petre Ispirescu variantei publicate de el în 1872 şi care sugerează *numai* acest basm, nu şi tipul paralel.

Schema tipului *707 C** este identică cu a tipului *707* doar pentru episodul I. Episodul al II-lea este predominat de motivul uciderii pruncilor substituiţi şi de îngroparea lor, episodul al III-lea tratează metamorfozarea pruncilor omorîţi în diverse chipuri, pînă la reîncarnarea în chipul iniţial. Episodul al IV-lea readuce basmul în schema tipului *707* prin recunoaşterea copiilor de către tatăl lor. Aceasta însă nu înseamnă cîtuşi de puţin că tipul *707 C** ar fi tributar celuilalt. Dimpotrivă, şi acest fapt considerăm că se datoreşte caracterului său popular, în folclorul românesc tipul *707 C**, în aceleaşi condiţiuni de culegere cu tipul *707*, s-a dovedit mult mai viguros, mai închegat şi mult mai frecvent.

---

[6] Theodor Arsenie, *Noua collecţiune de basme sau istorii populare*. Bucureşti, 1872, p. 1.

[7] Arh. Inst. de etnogr. şi folclor, mg. nr. 374, culeg. Ov. Bîrlea şi Al. Amzulescu.

[8] Lazăr Şăineanu, *Basmele române...*, Bucureşti, 1895.

[9] Adolf Schullerus, *Verzeichnis der rumänischen Märchen und Varianten*, în „FFC", 79, Helsinki, 1927.

[10] Din 22 de variante, 7 sînt de tipul *707*, 11 de tip *707 C** şi 4 de alte tipuri.

Interesant de subliniat este că pentru tipul *707* Stith Thompson, care a inventariat 420 de variante din toată lumea, sugerează o origine europeană [11] a basmului și un izvor folcloric, în timp ce Paul Delarue, după ce a analizat 35 de variante franceze ale tipului, înclină să creadă că în Franța basmul ar fi venit dinspre Orient, pentru că se mai întîlnește extrem de viu în Anatolia, iar larga lui popularizare în folclorul european „*s-ar datori în mare parte variantelor lui Straparola, madame d'Aulnoy, Galland, Pușkin, poate lui Le Noble, direct și prin intermediul edițiilor populare*"[12].

Tipul *707 C** se detașează din discuțiile de mai sus, fiindcă se conturează de sine stătător, dezvoltîndu-se din alt izvor de tradiții populare, cu orizont cultural deosebit.

După cum am spus, începutul basmului *Înșiră-te mărgăritar* este același cu „Cei trei copii de aur" pentru ca după epuizarea pretextului să se schimbe. În rezumat, după ce feciorul de împărat și-a adus soția acasă, femeia care i-a înlocuit pruncii nou-născuți i-a omorît, îngropîndu-i. Pe locul unde au fost îngropați copiii, au răsărit doi copaci cu frunze sau cu fructe de aur, care manifestau semne de respect și prietenie cînd trecea pe lîngă ei împăratul, sau de aversiune cînd trecea pe acolo cea care luase locul mamei lor izgonite. Din această pricină, a doua femeie a regelui l-a determinat să taie copacii și să facă din ei scînduri de pat. În timpul nopții scîndurile vorbeau și în timp ce scîndura pe care dormea împăratul își exprima mulțumirea, cea pe care sta intriganta își plîngea nefericirea. Auzind discuția scîndurilor, femeia l-a convins pe împărat să pună paturile pe foc, dar două scîntei au sărit în mîncarea unei oi, care a făcut doi miei cu lîna de aur. Și animalele, asemenea pomilor, îl iubeau pe împărat, iar pe femeie o împungeau. De teamă să nu i se descopere fapta — și de furie — femeia l-a convins pe împărat să taie mieii, apoi a trimis două slugi să spele mațele la rîu, cu consemnul să nu scape nici o bucățică. Slugile au pierdut pe apă două bucăți de mat, care s-au oprit într-o răchită și s-au prefăcut în doi copii cu părul de aur. Copiii au fost crescuți de niște oameni de treabă, au ajuns la o șezătoare la casa împăratului, și-au spus povestea vieții, împăratul i-a recunoscut și pe mama copiilor a reabilitat-o, iar pe impostoare a pedepsit-o.

Acest sîmbure dramatic este îmbrăcat într-o haină artistică adecvată, împodobită cu figuri de stil de o mare intensitate emoțională. Bineînțeles că fiecare variantă prezintă deosebiri față de celelalte, așa că nu se poate vorbi despre acest aspect decît ori la modul foarte general, ori cînd se discută despre stilul fiecărui povestitor în parte. Totuși analiza unei narațiuni populare poate opera cu abstractizări pe care critica literară nu și le poate îngădui, deoarece în cercetarea folcloristică, datorită variabilității, un basm poate fi confruntat de *N* ori cu el însuși, raportînd fiecare variantă la schema analitică a tipului, care, ea însăși, în structura sa internă are posibilități de transformare largă — ceea ce nu se poate face cu un roman, o nuvelă sau o schiță.

---

[11] St. Thompson, *The Folktale*, New York, ed. a II-a, 1951, p. 122.

[12] A. de Felice, *Contes de la Haute Bretagne*, Paris, 1956, p. 267.

Din numeroasele variante ale tipului, *707 C** — cele dintîi consemnate în 1845 de fraţii Schott [13] şi de Obert [14] —, pînă la ultimele 17 culese direct de pe teren de cercetătorii Institutului între anii 1952—1956, se desprinde o atmosferă interesantă, care face sesizabil un caracter de funcţionalitate pe care tipul *707* nu-l are, rămînînd pur şi simplu expozitiv, pe cînd tipul *707 C** este implicativ şi demonstrativ. Acest caracter izvorăşte din însăşi structura tipului, al cărui sistem de motive narative trebuie considerat sincronic şi diacronic, cu atît mai mult cu cît motivele sînt de două categorii : unele de circulaţie largă, aparţinînd unui fond comun cultural, şi altele care reflectă particularităţi ale unui anumit grad de cunoaştere, ale unor anumite preocupări şi deprinderi, ale unei mentalităţi specifice, fie că ele operează în sfera abstractizantă a tipului, fie că se conturează în cadrul variantei. Acest caracter subliniază şi o poziţie etică a colectivităţii, care denunţă faptul infamant ce contravine la morala populară, acela de a îndepărta din gelozie prin înşelătorie o femeie de lîngă bărbatul rîvnit şi a-i lua locul chiar prin crimă, sîmbure narativ care dă o mare putere dramatică tipului *707 C** în raport cu tipul *707*, în care ideea morală este mult diluată de un fir dramatic lateral [15]. Faptul acesta ne îndreptăţeşte să presupunem că versiunea cea mai veche este tipul *707 C**, care a continuat să circule oral în formă cristalizată în zona în care s-a creat şi căreia îi corespundea în total, iar versiunea *707* a apărut mai tîrziu, cînd transmiţătorul, poate chiar Straparola, a eliminat motivele îngropării copiilor şi metamorfozării lor, care nu corespundeau mentalităţii şi gustului local şi contemporan, şi a combinat-o cu elemente din tipul *451* (plecarea fraţilor pentru a găsi lucrurile fermecate şi căutarea lor de către soră — pentru care în folcloristica Europei apusene există consemnarea scrisă încă din secolul al XII-lea), apoi a reintrat în circulaţie prin mijloacele amintite de Paul Delarue. Prin rezonanţa pe care a avut-o la spiritul predominant al vremii — uimire şi admiraţie pentru marile călătorii, pentru descoperirea de ţinuturi necunoscute, de bogăţii fabuloase şi de lucruri nemaivăzute —, versiunea tip *707* a fost uşor acceptată şi a circulat în toată aria influenţată de publicaţiile de popularizare de care vorbea Delarue [16]. În acelaşi timp, ţinînd seama că Stith Thompson a constatat o origine europeană şi „*mai mult folclorică decît literară*" [17] a tipului, iar Paul Delarue sugerează o pătrundere dinspre Orient spre Occident, ne vine uşor să considerăm zonă de maximă viabilitate a tipului *707 C** folclorul Europei orientale. De aici, dacă mai facem un pas şi analizăm variantele străine de folclorul românesc ale acestui tip, din care pînă astăzi cele mai multe au fost semnalate de Berze Nagy (5 la maghiarii din Transilvania, scrise în limbaj popular şi dialectal, una la Seghedin şi două fără localizare — scrise în limbaj cancelăresc-cărturăresc) dacă comparăm cu basmul sîrbo-croat al lui Jaček „*Copiii cu părul de aur şi cu dinţii de argint*" [18], cu cel săsesc „*Copiii de aur*" al lui Haltrich [19]

[13] A.u.A. Schott, *Walachische Märchen u. Sagen aus Siebenbürgen*, Tübingen, 1845.

[14] Fr. Obert, *Rumänische Märchen und Sagen aus Siebenbürgen*, Hermannstadt, 1925.

[15] Neavînd spaţiu şi trebuind să ne limităm, pentru demonstraţie operăm numai cu concluziile.

[16] P. Delarue, *loc. cit.*

[17] St. Thompson, *The Folktale*, loc. cit.

[18] În *Archiv für slavische Phylologie*, Berlin, I, 1876, nr. 52.

[19] În *Deutsche Volksmärchen aus Sachsenland*, Wien, 1885.

sau cu basmul publicat de Gubernatis în *Mythologie des plantes* [20], constatăm că toate aceste variante sînt tributare într-un fel sau altul versiunii din folclorul românesc, atît ca structură, cît și chiar ca imagini trecute în limba respectivă în forme corespunzătoare sau traduse cuvînt cu cuvînt. Mai mult, față de remarcabila unitate, vigoare și puritate a tipului *707 C** pe întreg teritoriul românesc, variantele din folclorul popoarelor amintite mai sus prezintă semne de decădere, fie prin diluarea unor imagini, diluare provenită din neînțelegerea unei tradiții străvechi de baștină românească, fie prin introducerea unor elemente străine de spiritul basmului respectiv, fie prin contaminare cu variantele tipului *707*, care este foarte viu în folclorul acestor popoare [21].

În ce privește realizarea artistică a tipului românesc, între numeroasele figuri de stil care aparțin diferiților povestitori, dominantă în însăși structura tipului este metafora emoționantă a procesului de conștiință reprezentat prin persuasiva revenire a prezenței celor doi copii uciși, în toate metamorfozele prin care au trecut — copaci, scînduri de pat, scîntei de foc, flori, animal, copii —, revenire gradată cu măiestrie pentru a se putea urmări exemplificativ reacția vinovatei, obsedată de fapta ei reprobată de etica populară, mai ales cînd, sub chipul impus de metamorfoză, cei doi copii își manifestă dragostea față de tatăl lor și aversiunea pentru femeia impostoare. În cele mai multe variante, dezlegarea situației este făcută cu un optimism cuceritor printr-o imagine poetică deosebit de reușită, imagine care (se vede cu ușurință din compararea variantelor) face parte din însăși structura dramatică a tipului și nu este creată întîmplător de unul din povestitori, pentru că o găsim deopotrivă în Transilvania, Moldova și Muntenia. Este vorba de *Soare*, care, zărindu-i pe cei doi copii jucîndu-se pe prundul gîrlii, a fost atît de fermecat de frumusețea lor încît s-a oprit din drum și a ținut ziua mult mai lungă decît de obicei. Ajungînd acasă, mama lui l-a certat că s-a oprit în crugul cerului și nu s-a gîndit la oamenii sărmani care trudesc în ogorul altuia, făcîndu-i să muncească peste măsură.

Asupra valorii emoționale a acestei metafore avem o mărturie la fel de prețioasă. Una din povestitoarele basmului [22], întrebată ce i-a plăcut mai mult în poveste, mi-a răspuns: „băieții mi-o plăcut mai mult; mă gîndiam cîn ieram mai tineră: oare ieu n-oi putia fași unu cu păru de aur? !"

Pornind de la aceste premise, raportîndu-le la omogenitatea și echilibrul interior al relației dintre elementele tipului de basm *707 C**, putem presupune că leagănul său de formație, șlefuire și cristalizare artistică este vatra culturii noastre populare strămoșești.

---

[20] Vol. I, Paris, 1878, p. 412.

[21] La maghiari sînt cunoscute 27 de variante, la polonezi 14, la ruși 61, la greci 40, la turci 55, la sîrbo-croați 6, la cehoslovaci 29.

[22] Măriuca Lomoră, avînd 61 de ani în 1956, din Izvorul Muntelui, jud. Neamț.

# QUELQUES OBSERVATIONS SUR LE CONTE ROUMAIN « ENFILE-TOI PERLE FINE » (TYPE 707 C*)

Le conte sur les enfants aux cheveux d'or (Type 707) est très répandu dans le folklore international, notamment dans le folklore européen. On connaît des variantes littéraires dès le XVI^e^ siècle. Également, le type est connu dans le folklore roumain, mais, parallèlement on trouve ici une autre version qui n'est pas inscrite dans le catalogue international, classée par l'auteur comme Type 707 C*.

Après l'analyse de 42 variantes de la deuxième version, et après la comparaison avec les 18 variantes de la première, l'auteur suppose que la source de ce conte se trouve dans le folklore traditionnel du peuple roumain.

# VALOAREA CONTRIBUȚIEI ȘTIINȚIFICE A LUI CONSTANTIN BRĂILOIU RAPORTATĂ LA BAZELE ACTUALE ALE CERCETĂRII FOLCLORULUI

FLORIN GEORGESCU

În anii de la începutul secolului nostru, interesul pentru folclor nu mai reprezenta de mult o noutate; el apăruse cu mai bine de un veac în urmă[1] și se dezvoltase la multe popoare, o dată cu înflorirea sentimentului național, în climatul prielnic al romantismului. Nouă era însă *atitudinea* față de faptul de folclor, a cărui abordare începea să fie făcută de pe poziții mai științifice, conform unor criterii precise, paralel cu procesul de constituire a disciplinei al cărei obiect de studiu îl formează. Astfel, pentru a ne referi numai la un domeniu al acesteia, folclorul literar — a cărui cunoaștere se află într-un stadiu mai avansat față de cel muzical, mult mai greu de cercetat —, este suficient să amintim că a fost multă vreme considerat ca parte integrantă a altor științe : arheologie literară în concepția romanticilor, anexă a dialectologiei la lingviști, capitol al sociologiei pentru sociologi [2]. *Autonomia* de care a ajuns să se bucure este, prin urmare, al doilea cîștig important pe care folcloristica l-a obținut în cursul ultimelor decenii.

Nu ne vom ocupa aci nici de punctele de vedere (pînă azi controversate) cu privire la sfera noțiunii de folclor, nici de diferitele teorii emise referitor la originea și caracterul acestuia. Reținînd că școala românească înțelege prin folclor îndeosebi creația artistică și nu totalitatea manifestărilor de esență populară care au loc pe planul culturii spirituale, vom limita aria de investigație la aceea a folclorului muzical, a etnomuzicologiei, încercînd să desprindem aspectele semnificative ale contribuției pe care remarcabila personalitate a lui Constantin Brăiloiu a adus-o progresului

---

[1] Prin enunțul tezelor sale cu privire la valoarea creației populare și la caracterul național al artei, Johann Gottfried Herder (1744—1803), reprezentant al iluminismului german, trebuie considerat ca strălucit promotor și întemeietor al filcloristicii moderne. A publicat *Stimmen der Völker in Liedern*, 2 vol., 1778—1779. (V. *Dicționar enciclopedic român*, București, Edit. politică, 1964, vol. 2, p. 680; Gh. Vrabie, *Folklorul, obiect—principii—metodă*, București, 1947, p. 7—11, passim.)

2 O. Bîrlea, *Principiile cercetării folclorice*, în „Revista de etnografie și folclor", București, t. 11, 1966, nr. 3, p. 201.

acestei ştiinţe, prin lărgirea orizontului şi a bazelor de cercetare a fenomenului folcloric muzical.

Dacă am voi să analizăm natura acestei contribuţii, am distinge — în afara unei cuprinzătoare activităţi editoriale, de selecţionare, comentare şi publicare a numeroase colecţii de folclor [3] — două laturi principale : una *metodologică* şi cealaltă *teoretică*, pe care ne propunem să le cuprindem în consideraţiile care urmează.

Susţinuta preocupare a savantului român în aceste direcţii începe, practic, după anul 1925, una dintre primele sale înfăptuiri fiind înfiinţarea, în 1928, a *Arhivei de Folklore a Societăţii Compozitorilor Români*. De aci a decurs necesitatea elaborării unei metode şi a unei tehnici de lucru care, alături de valoroasele sale studii, i-au adus notorietatea şi autoritatea de care se bucură astăzi pe plan mondial.

Metoda de cercetare elaborată de Constantin Brăiloiu nu a apărut „ex nihilo" şi nici pe un teren virgin. Logica strînsă a gîndirii, forţa neobişnuită de discernere a esenţialului, justeţea deducţiilor şi capacitatea de previziune ştiinţifică (însuşiri de genială acuitate în cazul său) l-au condus pe muzicianul român la cristalizarea unor principii enunţate sau aplicate pînă atunci de înaintaşi ca Nicolae Filimon, Teodor Burada, Gavriil Musicescu, Béla Bartók şi Dumitru Georgescu-Kiriac [4], care i-a fost profesor, — într-o sinteză pe care Brăiloiu a îmbogăţit-o considerabil prin datele cunoştinţelor şi experienţei sale personale.

Primele probleme cărora el le acordă atenţie privesc *determinarea conţinutului noţiunii de „folclor muzical" şi stabilirea caracterului disciplinei care îl studiază*. În concepţia sa muzica populară cuprinde întregul ansamblu de melodii care vieţuiesc într-un mediu folcloric la data cercetării acestuia, indiferent de originea sau stilul lor ; principalul criteriu pe care îl are în vedere este cel al funcţionalităţii, al rostului şi necesităţii de ordin spiritual la care răspunde, în cadrul respectivei colectivităţi, bunul artistic considerat. Aceasta înseamnă că Brăiloiu socoteşte drept folclor „nu numai ceea ce este creat, ci şi ceea ce este acceptat (am spune adoptat — n.n.) de popor"[5]. Intuiţia justă a folcloristului român se dovedeşte astfel a fi nu numai concordantă, dar şi cu mult anticipativă faţă de încercarea de definire a muzicii populare de către I.F.M.C. (Consiliul Internaţional de Muzică Populară) la conferinţa sa din anul 1925 : „Termenul de muzică populară poate fi aplicat muzicii ce s-a dezvoltat din începuturile rudimentare ale unei comunităţi care nu a fost influenţată de muzica cultă sau de mare popularitate, dar poate fi aplicată şi unei melodii create de un compozitor, melodie ce a fost ulterior absorbită în tradiţia vie, nescrisă, a comunităţii. Termenul nu include, din muzica de largă popularitate creată de compozitori, acele melodii care au fost preluate de comunitate în formă neschimbată şi au rămas neschimbate, deoarece

---

[3] Toate publicaţiile de acest gen aparţin primei perioade de activitate, desfăşurată în ţară pînă în anul 1943 ; vezi Em. Comişel, *Constantin Brăiloiu*, în „Studii de muzicologie", vol. I, Bucureşti, Edit. muzicală, 1965, p. 285.

[4] G. Habenicht, *Evoluţia metodei de cercetare a folclorului muzical*, în „Revista de etnografie şi folclor", Bucureşti, t. 11, 1966, nr. 3, p. 230 — 233.

[5] M. Pop, *Problemele şi perspectivele folcloristicii noastre*, în „Revista de folclor", Bucureşti, I (1956), nr. 1—2, p. 14.

ceea ce dă muzicii caracterul ei popular este cizelarea, recrearea ei de către comunitate"[6].

În ceea ce privește disciplina, Brăiloiu precizează încă din 1931 că aceasta este „o ramură a muzicologiei. Încă mai bine ar fi, totuşi, să se spună că este o altă muzicologie : lucrările a numeroşi eruditi au făcut din ea treptat o ştiinţă autonomă..."[7] Este un alt punct de vedere care s-a impus, prin adoptarea ulterioară a termenului de *etnomuzicologie*, prefixul derivat din „ethnos" desemnînd cu exactitate specificul domeniului de cercetare la care se aplică. Un semn de întrebare se punea totuşi cu referire la caracterul autonom al tinerei ştiinţe : directa ei legătură cu sociologia. Rolul social al muzicii populare fusese sesizat şi mai înainte : o făcuse Gavriil Musicescu [8] şi după el D.G. Kiriac [9]. Ovid Densusianu, în 1909, semnalase de asemenea, relaţia dintre folclor şi sociologie [10]. Pentru Brăiloiu însuşi, folclorul este „produsul unei colectivităţi, « fapt social » prin excelenţă"[11],determinat istoric sub influenţa unor factori dependenţi de mediu. Întrebarea pe care el şi-o pune priveşte aşadar măsura în care folcloristica „se poate apropia de sociologie, fără a-şi pierde personalitatea". Răspunsul propus reflectă profunda înţelegere a sensurilor dilemei prezentate : în faţa alternativei de a studia *muzica populară* (sarcină de resortul muzicologiei) sau *viaţa muzicală* a unui loc dat (problemă de sociologie muzicală), Constantin Brăiloiu propune orientarea cercetătorului „în concret", după timpul, locul şi materialul muzical ce se oferă studierii — circumstanţe care singure pot hotărî gradul de adîncire a investigaţiei, de la informaţia pur muzicală pînă la cunoaşterea întregii realităţi sociale a mediului în cauză [12].

Fără a intra în detaliile metodei pe care a conceput-o, subliniem faptul că ea reprezintă o sinteză adecvată a mai multor metode de cercetare, care nu aparţin toate şi cu atît mai puţin în mod exclusiv folclorului, şi anume : *metoda observaţiei directe*, *metoda anchetei* sau a cercetării indirecte, *metoda comparativă* — folosită pînă la Brăiloiu de Teodor Burada, D.G. Kiriac şi George Breazul [13] —, *metoda statistică* şi *metoda experimentului*, prin care se provoacă artificial fenomenul ce trebuie studiat. La baza metodei astfel elaborate, căreia autorul îi atribuie cu modestie doar titlul de simplă schiţă, Constantin Brăiloiu a aşezat cîteva principii care se cer enunţate, pentru incontestabila lor valoare teoretică şi practică, pentru rolul important ce le revine în asigurarea eficienţei cercetării, cît şi pentru valabilitatea lor neştirbită pînă azi. Iată care ar fi acestea :

---

[6] *Definition of Folk Music*, în „Journal of the International Folk Music Council", London, VII, 1955, p. 23; apud M. Pop, *ibidem*.

[7] C. Brăiloiu, *Esquisse d'une méthode de folklore musical* (Les archives de la Société des Compositeurs roumains). Extrait de la „Revue de musicologie", nr. 40, Paris, Librairie Fischbacher, p. 1 : „... une branche de la musicologie. Mieux vaudrait encore dire cependant qu'il est une autre musicologie : les travaux de nombreux érudits en ont fait peu à peu une science autonome..."

[8] Gh. Ciobanu, *Culegerea şi publicarea folclorului muzical român*, în „Revista de etnografie şi folclor", Bucureşti, t. 10, 1965, nr. 6, p. 564.

[9] G. Sulițeanu, *Cu prilejul apariţiei volumului „D. G. Kiriac— Cîntece populare româneşti"*, în „Revista de folclor", Bucureşti, VI, (1961), nr. 3—4, p. 85.

[10] O. Densusianu, *Folclorul — cum trebuie înţeles*, ed. a II-a, Bucureşti, 1937, p. 25.

[11] C. Brăiloiu, *op. cit.*, p. 2.

[12] *Ibidem*, p. 2—4.

[13] Em. Comişel, *Folclor muzical*, Bucureşti, Edit. didactică şi pedagogică, 1967, p. 13.

— *criteriul valorii artistice*, conform căruia se urmăreşte consemnarea exemplarelor muzicale realizate, eludîndu-se cele deficitare din punctul de vedere menţionat, cu excepţia acelora care prezintă un interes documentar;

— *condiţia autenticităţii*, indispensabilă pentru obţinerea unor rezultate concludente;

— *culegerea cu ajutorul informatorilor-tip*, cei mai reprezentativi pentru o colectivitate în raport cu obiectivele cercetării, aleşi dintre bunii deţinători de folclor, ca repertoriu şi stil;

— *principiul cercetării integrale* („la méthode des séquences" — cum o numeşte van Gennep)[14], constînd din considerarea faptului de folclor nu în mod izolat, ci în contextul general, în înlănţuirea sa organică cu alte fapte (iată de ce Brăiloiu recomandă insistent cercetarea „prilejului");

— *necesitatea efectuării unei cercetări de adîncime*, pînă la epuizarea repertoriului cunoscut de un informator;

— *înregistrarea cu mijloace mecanice audio-vizuale:* fonograf (astăzi magnetofon), fotografie şi film—asemenea mărturii fiind absolut necesare pentru susţinerea unei argumentări ştiinţifice;

— *atitudinea obiectivă, de non-intervenţie* a cercetătorului asupra materialului folcloric, atitudine care exclude tendinţa de corectare, de „coregere" a folclorului, manifestată în trecut, la noi ca şi în alte ţări.

În virtutea acestor principii, documentele a căror redactare „la teren" o preconizează Constantin Brăiloiu — fişă de informator, de repertoriu, de frecvenţă, fişa însoţitoare a fonogramei, fişa instrumentului popular cercetat, fişele auxiliare de informaţii — devin instrumente de neapărată utilitate, mijloace firesti către scop.

O importanţă deosebită este atribuită de Brăiloiu, în chip cu totul justificat de altfel, fixării în scris a cîntecului popular. În adevăr, spre deosebire de multe alte discipline, în folcloristica muzicală problema principalului document „de lucru" prezintă un aspect aparte. El nu poate fi niciodată *nemijlocit*; acest caracter îl are numai documentul „sonor", înregistrarea mecanică, aceea care a reţinut fidel toate particularităţile execuţiei: intonaţie, ritm, detalii de stil, specific de emisie vocală, efecte instrumentale etc. — cu alte cuvinte toate procedeele de care a uzat interpretul popular. Muzicologia nu se poate însă practica „după auz"; de aci necesitatea de a avea în faţă acelaşi document, de data aceasta în formă grafică: notaţia lui muzicală, implicînd un *act de interpretare* subiectiv prin definiţie. Iată, aşadar, însemnătatea pe care o capătă dintr-o dată operaţiunea „transcrierii muzicale": de justeţea efectuării ei depinde şi aceea a concluziilor la care se va ajunge. S-a crezut în genere — poate pînă nu de mult — că folclorul muzical se poate transcrie relativ uşor, graţie experienţei şi cunoştinţelor pe care i le conferă cercetătorului pregătirea sa. În fapt, muzica populară urmează legi proprii — unele din ele astăzi cunoscute, altele încă nu —, legi diferite, străine de formaţia majorităţii muzicienilor. Apare astfel paradoxala situaţie [15] în care — pus-

[14] O. Bîrlea, *op. cit.*, p. 204—205.

[15] Semnalată de Em. Comişel, *Constantin Brăiloiu*, op. cit., p. 287.

în faţa necunoscutului — *transcriitorul trebuie să intuiască noutatea, să o analizeze pe loc şi să o şi rezolve, practic, în cuprinsul notaţiei sale, înainte de a fi putut studia fenomenul*, dar, totuşi, în vederea acestui ţel.

Concluzia care ni se pare a se impune cu necesitate este aceea de a porni la munca de transcriere fără prejudecăţi şi fără nici un punct de vedere aprioric. Că este bine aşa ne-o dovedesc o serie de noţiuni înglobate în prezent în zestrea teoretică a muzicologiei, cuceriri obţinute tocmai în

urma străduinţei de a nota muzica populară cît mai aproape de realitatea ei artistică.

Brăiloiu nu exclude utilizarea notaţiei directe, după auz, ci o limitează numai, la etapa premergătoare imprimării şi la rolul de mijloc auxiliar. Transcrierii îi acordă în schimb toată atenţia, urmărind în special mecanismul variaţiilor în cîntecul popular. „Studiul acestor variaţii... — spune el — este poate problema cea mai anevoioasă, însă cu siguranţă cea mai importantă a folclorului muzical : ajungem prin ele chiar la sursele creaţiei populare"[16]. Imaginînd transcrierea de tip *sinoptic*, Brăiloiu caută să pună în lumină modul în care acţionează instinctul variaţiei (*Variationstrieb* — cum îl numeşte Bartók), făcînd să apară cu claritate atît sectoarele stabile, rezistente la acţiunea acestui factor, cît şi părţile maleabile („Hartteile" şi „Weichteile" — după Schneider) ale melodiei[17].

Dincolo de însemnătatea aportului lui Constantin Brăiloiu în sensurile examinate pînă acum, se impun, prin excepţionala lor valoare, lucrările

[16] C. Brăiloiu, *op. cit.*, p. 22 : „L'étude de ces variations. . . est le problème peut-être le plus ardu, mais certainement le plus important du folklore musical : nous touchons là aux sources mêmes de la création populaire".

[17] C. Brăiloiu, *Le folklore musical*, în „Musica aeterna", Zürich, Ed. M.S. Metz S.A., 1948, II, p. 284 şi 320.

realizate după 1944. Prin problematica lor ele se pot împărți în : studii de teorie generală [18], studii despre ritmica muzicii populare [19], despre melodie și scări muzicale [20], despre versificație și raporturile acesteia cu melodia [21] și studii de sociologie muzicală [22].

*Aceste lucrări tratează — deci interesează — și folclorul românesc, dar rezultatele și tezele pe care le conțin depășesc cu mult granițele acestuia.* Cadrul restrîns al lucrării de față nu ne îngăduie pătrunderea în adîncimea unei analize de detaliu. Referindu-ne fie chiar numai la un singur studiu, cum este cel intitulat *Folclorul muzical* [23], este încă suficient pentru a putea demonstra impresionanta bogăție de idei și concluzii, rod al extraordinarei puteri de sesizare a faptelor și de extragere a chintesenței lor, care caracterizează gîndirea etnomuzicologului român. Cîteva dintre aceste idei sînt pe deplin edificatoare : astfel el arată — citîndu-l pe von Hornbostel [24] — impedimentul în cercetare al unei optici formate prin cultura muzicală apuseană și *riscul de a lucra cu etaloane false, considerînd bazele muzicii apusene ca baze ale muzicii în general*; denunță impermeabilitatea spiritului occidental față de creațiile artistice ale altor popoare (neînțelegere și uneori dispreț, întemeiate pe o anumită concepție apuseană despre „progres") ; indică direcțiile în care multe fenomene au rămas încă neelucidate, din lipsa unor studii asupra lor, ca de exemplu versificația populară în diverse limbi ; avizează asupra dificultății tot mai mari de orientare a folcloriștilor, pe măsură ce crește numărul documentelor atestînd ubicuitatea anumitor fapte ; în sfîrșit, pledează pentru pregătirea și erudiția enciclopedică a folcloristului, dată fiind, în folclor, strînsa legătură între fapte aparținînd unor domenii diferite.

În același studiu, ca rezultate concrete ale observațiilor sale, Brăiloiu semnalează confuziile curente cu privire la accepțiunea noțiunii de folclor și dezvăluie superficialitatea unor cercetări în care lipsa unei metode și a unor criterii științifice a dus la rezultate vagi sau false, pe care realitatea le-a infirmat, referindu-se aci în special la concluziile lui Cecil Sharp și

---

[18] *Le folklore musical*, op. cit. ; *Ethnomusicologie*, în *Précis de musicologie* (dir. Jacques Chailley), II, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 41—52 ; *Réflexions sur la création musicale collective*, în „Diogène" — revue internationale des sciences humaines, Paris, UNESCO, 1959, nr. 25 (ianuarie-martie), p. 83—93 ; *La vie antérieure*, în *Histoire de la musique* (dir. Rolland-Manuel), I — Des origines a Jean-Sébastien Bach, Paris, Encyclopédie de la Pléiade, 1960.

[19] *Le giusto-syllabique bichrone. Un système rythmique propre à la musique populaire roumaine*, în „Polyphonie", cahier 2 (*Le Rythme musical*), Paris, 1948, p. 26—57 ; republicat cu titlul *Le giusto-syllabique Un système rythmique populaire roumain*, în „Annuario musical", Barcelona, 1952, VII, p. 117—158 ; *Le rythme aksak*, în „Revue de musicologie", Paris, decembrie 1951, p. 71—100 și extras (Abbenville, 1952) ; *Le rythme enfantin. Notions liminaires*, în „Les Colloques de Wégimont", I, Paris, Elsevier, 1954, p. 64—96 și extras (Paris-Bruxelles, Elsevier, 1956, p. 1—37) ; v. și Constantin Brăiloiu, *Opere*. I (trad. Em. Comișel), București, Edit. muzicală, 1967, p. 119—279.

[20] *Sur une mélodie russe*, în *Musique russe*, II. Studii reunite de Pierre Souvtchinsky, Paris, 1953. p. 319—391 ; *Un problème de tonalité. La métabole pentatonique*, în *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicale*, offerts à Paul-Marie Masson, I, Paris, 1954, p. 63—75 ; v. și *Opere*, op. cit., p. 281—399.

[21] *Le vers populaire roumain chanté*, în „Revue des études roumaines", Paris, 1954, II, p. 7—74 ; v. și *Opere*, op. cit., p. 15—118.

[22] *La vie musicale d'un village. Recherches sur un réperloire musical paysan (Drăguș-Roumanie)*. Essais de sociologie musicale, Paris, 1960, 164 p.

[23] V. nota 17.

[24] *Le folklore musical*, op. cit., p. 300.

Walther Hensel asupra caracteristicilor folclorului muzical din ţările lor [25]. Pe lîngă definirea atributelor „caracterului popular" cu aplicare la muzică, printre altele, Brăiloiu mai arată :

— larga circulaţie a unor teme şi imagini poetice, iar din punct de vedere muzical, prezenţa în folclorul diferitelor popoare a unor combinaţii formate dintr-un număr mic de sunete — „cerpi simpli muzicali", cum îi numeşte el — , avînd caracterul unor formule melodice stereotipe şi apatride [26];

— comunitatea unor scări muzicale, a unor moduri şi tipuri de formă arhitectonică;

— răspîndirea generală a sistemelor pentatonic şi prepentatonic;

— frecvenţa profilului melodic descendent în muzica multor popoare vechi (oare — am adăuga noi — construcţia descendentă a modurilor antice greceşti nu s-a inspirat cumva tocmai din această realitate şi n-ar trebui, poate, explicată în consecinţă ?).

Concluzii extrem de preţioase conţin studiile lui Const. Brăiloiu cu privire la melodie şi scări oligocordice, ca şi acelea care se ocupă de ritmica muzicii populare [27]. *Rezolvarea problemelor atît de grele pe care ritmul acesteia le punea pînă la el, descoperirea unor sisteme ritmice independente, cu legi proprii şi întinsă răspîndire (chiar generală, pe deasupra diferenţelor de limbă —în cazul ritmului din folclorul copiilor), credem a fi una dintre cele mai mari cuceriri ale muzicologiei contemporane.* Mai mult, cu minuţia care i se cunoaşte, Brăiloiu construieşte pentru sistemul ritmic *giusto-silabic* toate combinaţiile posibile, oferindu-ne, pe baza unui calcul de la caz la caz, tabelele complete ale „seriilor ritmice" de tipar hexa- şi octosilabic, numărul maxim al structurilor pe care le-ar putea avea refrenele (regulate şi neregulate), ca şi tabloul exhaustiv al formulelor ritmice în sistemul *aksak* — gata pregătite pentru verificarea lor practică, asupra realităţii vii.

Nu este vorba aici de nici un fel de speculaţie teoretică. Punerea la îndemîna cercetătorilor a tuturor posibilităţilor oferite virtual (iar practic deocamdată numai parţial acoperite), de aceste sisteme, decurge logic şi legic din tendinţa — cunoscută de ilustrul folclorist — de valorificare pînă la capăt de către creaţia populară a unor resurse expresive supunîndu-se unui anumit sistem.

Din punct de vedere strict matematic, legea generală — despre care Brăiloiu nu aminteşte — a obţinerii tuturor acestor combinaţii ritmice, *în ambele sisteme*, se exprimă simplu prin formula de calcul a unui număr $X$ ridicat la puterea $n$, în care $x$ este totdeauna egal cu 2 (amîndouă sistemele fiind *bicrone*, întrucît au la bază două durate — în raport de 1/2 ori 2/1 într-un caz şi 2/3 sau 3/2 în celălalt), iar exponentul lui 2 egal cu numărul „termenilor" seriei considerate.

Într-adevăr, pentru o serie ritmică hexasilabică (3 picioare metrice) în *giusto* (serie pe care am înclina să o numim „metroritmică" tocmai

[25] *Ibidem*, p. 307–312.

[26] *Ibidem*, p. 326.

[27] V. nota 19.

pentru a sublinia strînsa ei legătură cu metrica versului, în acest sistem care privește muzica populară vocală) avem :

$X^n = 2^{2+2+2} = 2^6 = 2 \times 2 \times 2 \times 2 \times 2 \times 2 = 64$ de combinații posibile, după cum pentru o structură heptasilabieă de refren neregulat $2^7 = 128$ sau pentru o serie de 5 durate în *aksak*, $2^5 = 32$ de combinații. În ultimele două cazuri, totalurile obținute pot crește teoretic de un număr de ori egal cu cel al permutărilor posibile, date de analiza combinatorie a grupurilor (adică celulelor ritmice) binare și ternare.

Vom mai stărui acum încă asupra unui studiu al lui Const. Brăiloiu, tocmai pentru caracterul său deosebit și pentru importanța pe care o prezintă în perspectiva viitoarelor cercetări de sociologie muzicală, cu atît mai mult cu cît procedeele întrebuințate — rămase pînă azi revoluționare — au fost experimentate cu peste 35 de ani în urmă : este vorba de *Viața muzicală a unui sat* [28].

Bun cunoscător al principiilor și tehnicii monografice de lucru a școlii românești de sociologie, întemeiată de Dimitrie Gusti cu care a colaborat strîns, Brăiloiu și-a organizat cercetarea de la Drăguș pe baza unei „machete-eșantion" alcătuite din 24 de informatori-tip plus o grupă auxiliară de alți 10, în două etape : una „cantitativă" și alta „calitativă". A rezultat o lucrare unică în genul ei, putînd să servească și de aci încolo drept model. Iată opinia exprimată recent asupra ei de un alt savant român, sociologul Henri Stahl : „Tehnicile folosite de noi la acea vreme erau încă nedeplin dezvoltate. Nu e mai puțin adevărat însă că *aplicarea lor la o cercetare de folclor nu se mai făcuse nicăieri* și la știința noastră nici nu s-a mai făcut de atunci încoace de către alții, astfel că și în această privință *școala românească de sociologie* (*printre ai cărei reprezentanți trebuie considerat și Constantin Brăiloiu — n.n.*) *are o întîietate pe care o păstrează încă*" [29] (sublinierile ne aparțin — n.n.).

Ne oprim aci cu considerațiile, socotindu-le suficiente pentru a arăta ce a însemnat Brăiloiu nu numai pentru folcloristica și — în sens mai larg — pentru știința, pentru cultura românească, dar și pentru corespondentele lor pe plan universal; el a fost un muzician complet și un om de vastă cultură, un învățat însemnat cu pecetea geniului, care a iubit poporul român și arta sa, servind cu probitate științei căreia i-a consacrat întreaga viață.

Datorită muncii lui pline de dăruire, folcloristica românească dispune azi de o mare arhivă națională (din care peste 10 000 de cilindri de fonograf au fost imprimați de el și de colaboratorii săi apropiați), moștenire la care trebuie adăugate antologiile sale sonore pe discuri, colecțiile de folclor publicate, articolele și studiile, dar mai ales școala pe care a format-o, din care s-au ridicat folcloriști de prestigiu ca Ilarion Cocișiu, Harry Brauner, Tiberiu Alexandru, Paula Carp, Gheorghe Ciobanu, Emilia Comișel, Ioan Nicola ș.a. Dacă la toate aceste realizări pe plan național aportul lui Constantin Brăiloiu este inestimabil, crearea *Arhivei internaționale de folclor* de la Geneva, editarea *Colecției universale de muzică populară înregistrată*, însușirea de către specialiștii din diverse țări a metodei lui

[28] V. nota 22.

[29] Henri H. Stahl, *Anchetele de opinie publică și sociologia folclorului*, în „Revista de etnografie și folclor", București, t. 11, 1966, nr. 3, p. 221.

de cercetare, ca şi valoarea studiilor de sinteză elaborate, sînt criterii care fac ca meritele sale să treacă în universalitate, deoarece *activitatea sa a îmbogăţit muzicologia şi etnomuzicologia, a lărgit bazele cercetării folclorului şi a deschis noi orizonturi însăşi creaţiei muzicale.* Personalitatea despre care Béla Bartók afirma cu consideraţie acum 30 de ani că este nu numai „cel mai de seamă cercetător de folclor muzical al românilor, ci şi pe plan european face parte dintre cei mai valoroşi folclorişti"[30], are astăzi dreptul, incontestabil, la titlul de părinte al etnomuzicologiei mondiale.

## LA VALEUR DE LA CONTRIBUTION SCIENTIFIQUE DE CONSTANTIN BRĂILOIU RAPPORTÉE AUX BASES ACTUELLES DE LA RECHERCHE DU FOLKLORE

En soulignant tout d'abord l'intérêt différent — scientifique par essence — pour le folklore et l'autonomie de la discipline qui l'étudie, comme résultats positifs de la nouvelle attitude envers le fait folklorique au commencement du XX^e^ siècle, l'auteur se propose de présenter les traits les plus significatifs de la précieuse contribution de Constantin Brăiloiu pour le développement de cette jeune science. D'après son avis, les principaux aspects de cet apport ont *un côté méthodologique* et *un côté théorique.*

Pour le premier on met en évidence le mérite de Brăiloiu d'avoir réalisé — en concevant sa méthode et sa technique de travail, appliquées à la recherche du folklore — une synthèse des principes enoncés par ses prédécesseurs (N. Filimon, T. Burada, G. Musicescu, B. Bártok et D.G. Kiriac), à laquelle il a ajouté ses vastes connaissances et sa propre expérience. On y montre aussi la conception du musicien roumain concernant le contenu de la notion de « folklore musical » et le vrai caractère de son étude qui, selon lui, représente *une branche de la musicologie* ou même *une autre musicologie*, dont il définit les limites comme domaine indépendant par rapport avec la sociologie. Plus loin sont indiqués les critères qui doivent être observés au profit de toute recherche concluante, points de vue extrêmement importants tant pour leur valeur théorique et pratique que pour leur actualité restée jusqu'aujourd'hui intacte; on discute ensuite les implications de la « transcription » du document « sonore », surtout en relation avec les conséquences de l'instinct de la variation (*Variationstrieb* — chez Bartók), grâce aux manifestations duquel on peut toucher « aux sources même de la création populaire ».

Dans la deuxième partie de l'ouvrage l'auteur insiste sur les écrits ethnomusicologiques de Brăiloiu, appartenant à la seconde période de son activité. Quelques riches idées, lui appartenant, y sont analysées, à côté de la découverte de certains traits, presque généralement répandus dans le folklore du monde entier. Une place à part est réservée à ses études

---

[30] Béla Bartók, *De ce şi cum să culegem muzică populară?* (Budapesta, 1936), în Bartók Béla, *Însemnări asupra cîntecului popular*, cu o prefaţă de Zeno Vancea, Bucureşti, ESPLA, 1956, p. 48.

sur la mélodie, sur les échelles musicales et sur le rythme de la musique populaire, la solution de ce dernier problème étant considérée comme l'*une des plus grandes conquêtes de la musicologie contemporaine.*

Après avoir fait remarquer la nouveauté des moyens et des procédés employés par C. Brăiloiu dans les recherches de sociologie musicale, l'auteur conclut en affirmant que la valeur de la contribution scientifique du savant roumain s'élève du national à l'universel, par l'enrichissement de la musicologie, l'élargissement des bases de la recherche du folklore et les nouveaux horizons ouverts à la création musicale même. Voilà ce qui lui donne le droit d'être considéré comme père de l'ethnomusicologie mondiale.

# STUDIUL RITURILOR DE CONSTRUCȚIE ROMÂNEȘTI

ANCA STAHL

În satele românești se practicau o serie de rituri de construcție de interes deosebit, din care au dăinuit pînă în zilele noastre fragmente disparate. Ele amintesc practici caracterizînd vremuri îndepărtate, cînd întemeierea unui oraș sau înălțarea unei clădiri implicau respectarea anumitor reguli care se încadrau în modul general de viață și de gîndire al acelor timpuri. Practici respectate cu strășnicie urmăreau să înlăture pericolele provocate de ființe nevăzute ; prin rituri adecvate se urmăreau îmblînzirea lor și asigurarea trăiniciei construcției (oraș, casă, biserică, pod etc.).

Literatura internațională a problemei este extrem de bogată. Studii generalizatoare interpretează riturile de construcție, căutînd semnificația lor trecută și încadrîndu-le în sistemul universal de credințe și religii. Lucrări speciale aduc informații concrete pentru o regiune sau pentru o țară.

În cele ce urmează prezentăm pe scurt cîteva din ideile principale dezbătute în literatura internațională, împărțind tema după fazele pe care le socotim logice, adică după modul în care operațiunile înseși de construire a edificiului se succedă în timp, și anume : a) alegerea locului, b) ridicarea casei, c) luarea în folosință. Desigur, fiecare din aceste momente cuprinde mai multe operații distincte. Apoi vom vedea care din ele au fost abordate de către lucrările de specialitate românești, urmărind aceeași împărțire a temei. Aceasta ne va permite în încheiere să stabilim care sînt direcțiile în care trebuie să se îndrepte cercetarea noastră pentru a acoperi principalele aspecte ale problemei.

★

Riturile de construcție din întreaga lume prezintă în aspectele esențiale asemănări evidente, deși există deosebiri legate de religia sau viața fiecărui popor.

Locul de construcție a unei case, biserici, templu, nu poate fi ales la întîmplare. Legendele menționează adesea pentru construcții mari (spre pildă biserici sau mănăstiri) întîmplări supranaturale care determină alegerea [1]. Alteori constructorii caută ei înșiși indicii pentru stabilirea

[1] P. Saintyves, *Essais de folklore biblique*, Paris, 1922, p. 180.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 4, p. 309–316, București, 1968

locului construcției; așa spre pildă se folosesc animale care descoperă locul favorabil. Găsirea locului favorabil este esențială, întrucît nu oamenii acordă unui loc însușiri propice pentru viață, ci ele preexistă, constructorii trebuind doar să le descopere. Existau o serie de indicii pentru locurile nefaste; cele unde au avut loc morți violente, cele părăsite, fostele arii de treierat etc.[2]. Mircea Eliade crede că oamenii doreau să acorde locului ales un caracter sacru chiar prin operația alegerii și apoi a consacrării lui. El spune că dorința de a trăi într-un spațiu sacru exprimă dorința de a se situa într-o realitate obiectivă, căci numai sacrul este real, el reprezentînd puterea, eficiența, sursa de viață [3]. Numeroase știri parvin din antichitate în legătură cu fundarea orașelor. Delimitarea printr-un zid a spațiului ce va fi ocupat va face acest spațiu inaccesibil spiritelor venite din afară și va împiedica divinitățile locale să-și abandoneze reședința [4]. Astfel, zidurile cetății capătă și o funcție de apărare magico-religioasă.

Tot Mircea Eliade arată că în gîndirea societăților tradiționale orice așezare nouă reprezintă universul pe care și-l creează omul, imitînd creația zeilor, cosmogonia. Cum creația are loc în centrul lumii, orice așezare nouă trebuie să se situeze în centrul universului. Orice construcție este posibilă numai prin abolirea timpului și spațiului profan și instaurarea celui sacru[5]. Instalarea într-un teritoriu nou echivalează cu crearea unei lumi noi, cu începutul unei vieți noi.

Momentul începerii construirii este legat de o jertfă, această credință, universală, fiind întovărășită de sacrificii în forme variate. Ea dă naștere la remarcabile creații artistice, ce se cristalizează în sud-estul Europei în formă de balade. Acestea pun în evidență sacrificiul meșterului zidar, care pentru a termina construcția își jertfește soția. În numeroasele studii ce se referă la baladele grecești, românești, bulgărești, sîrbești, ungurești, aromâne, găsim informații prețioase privind răspîndirea acestui rit, formele pe care le ia sacrificiul și semnificațiile pe care le are în gîndirea populară tradițională.

Ocupîndu-se de aceeași problemă, Frazer dă numeroase exemple de la popoarele din Peninsula Balcanică, unde credința se păstrează vie. După opinia sa, scopul sacrificiului este să dea putere și stabilitate construcției [6]. Un studiu al lui Lazăr Șăineanu prezintă riturile de construcție așa cum se reflectă în baladele sud-est europene. Deși sînt amintite sacrificiile și obiceiurile ce se practică cu ocazia unei construcții la popoarele din Peninsula Balcanică, accentul cade pe analiza literară a baladei, pe asemănările și deosebirile ce există între variante [7]. Un studiu recent al lui Adrian Fochi [8] despre *Versiunile extrabalcanice ale legendei despre jertfa zidirii* face o expunere a variantelor acestei legende în lumea întreagă, subliniind

---

[2] P. Sartori dă un material bogat privind locurile favorabile sau nu construcției, cît și pentru găsirea lor cu ajutorul animalelor (*Sitte und Brauch*, Leipzig, 1911 și *Über das Bauopfer*, în „Zeitschrift für Ethnologie", vol. XXX, p. 1—59, 1898).

[3] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 27.

[4] P. Saintyves, *op. cit.*, p. 180. Vezi și M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1957.

[5] M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, p. 315—332.

[6] J. G. Frazer, *The Golden Bough*, partea a II-a, *Taboo and the perils of the soul*, 1956, London, p. 90.

[7] L. Șăineanu, *Les rites de la construction d'après la poésie populaire orientale*, în „Revue de l'histoire des religions", (extras) Paris, 1902.

[8] În „Limbă și literatură", vol. XII, București, 1966, p. 373—418.

încă o dată universalitatea credinței. Autorul subliniază pe bună dreptate baza etnografică a legendei și dă în același timp o bogată bibliografie. Sînt enumerate formele de sacrificiu, precizîndu-se că a existat o evoluție în sensul înlocuirii jertfelor omenești prin cele animale. Se arată că procedeul luării magice a umbrei și îngroparea ei este o practică circumscrisă la zona sud-est europeană, fapt semnalat și de Frazer [9], care menționează existența unor vînzători de umbre.

Plecînd de la varianta clasică a legendei Meșterului Manole, legată de mănăstirea Curtea de Argeș, Mircea Eliade se ocupă de lumea pe care o înfățișează balada, de societatea care a putut să dea naștere acestor credințe [10]. El consideră că „universul mental al lumilor arhaice a ajuns pînă în zilele noastre păstrat nu în chip dialectic în credințele explicite ale oamenilor, ci conservat în mituri, simboluri, obiceiuri, care, oricîte degradări ar fi suferit, au încă sensurile originare transparente"[11]. Lucrarea conține exemple numeroase din toată lumea pentru credințele în legătură cu diferite construcții, dar puțin material românesc. Începînd cu analiza exemplelor numeroase pe care le oferă istoria antichității pentru fundarea orașelor, el demonstrează universalitatea credinței despre jertfa zidirii. Autorul socotește că există o evoluție a formelor de sacrificiu. O dată cu evoluția mentală a omenirii are loc o înlocuire a sacrificiilor umane prin sacrificii animale și daruri de obiecte cu puteri magice (monede, oase de animale, vase etc.). „Luarea umbrei" și îngroparea ei la temelie, precum și punerea de oase omenești la temelia unei construcții au fost considerate ca faze intermediare între jertfa omenească și cea animală. După o expunere a explicațiilor ce s-au dat semnificației sacrificiului, se precizează că această „însuflețire" a unei case nu este o credință simplistă, explicabilă printr-un animism general omenesc. Nu este vorba de o simplă viață pe care o dobîndește „corpul arhitectonic", ci de faptul că acesta se integrează într-un circuit vital. Numai o moarte violentă, rituală, poate transfera viața într-un alt corp, pentru că numai o ființă care nu și-a consumat încă toate posibilitățile se poate transfera într-o nouă formă de viață [12]. În concepția acestui autor, sacrificiul pentru construcție, ca și toate riturile de construcție, nu reprezintă decît o repetare a actului primordial al construcției cosmice.

Paul Sébillot [13] consacră un capitol riturilor de construcție din Franța, îndeplinite pentru liniștirea divinităților locale și obținerea bunăvoinței acelora care pot avea influență asupra soliditătii construcției sau fericirii celor din casă. Cel sacrificat pentru construcție se transformă în geniul protector al locuinței. Autorul descrie numeroase sacrificii animale practicate încă în secolul al XIX-lea în Franța și arată totodată că amintirea sacrificiului uman se păstrează numai în legende. Se subliniază aceeași idee a evoluției formelor de sacrificiu de la cele umane la cele animale.

---

[9] J. G. Frazer, *op. cit.*, p. 91.

[10] *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, București, 1943. Aceeași problemă o reia în tratatul de istorie a religiilor citat mai sus.

[11] Mircea Eliade, *Comentarii...*, p. 20.

[12] *Le sacré et le profane*, Paris, 1965; idee expusă de mai multe ori.

[13] *Folklore de France*, vol. IV, Paris, 1907, p. 90—99. Pentru riturile de construcție din Franța se găsesc informații în „Revue des traditions populaires" și în „Arts et traditions populaires".

P. Sartori [14] are meritul de a fi cules un material interesant pentru credinţele din Germania în legătură cu casa; lucrarea conţine şi numeroase comparaţii cu alte popoare. Jertfele de construcţie erau puţin practicate în secolul al XIX-lea. Se jertfeau de obicei animale, cu sîngele cărora se stropea prima piatră. Legendele germane vorbesc adesea despre sacrificarea copiilor, de obicei pentru castele feudale. Importanţa pe care o avea altădată aşezarea primei pietre la temelia unei construcţii se păstrează numai pentru clădirile publice. Fapte tot atît de interesante ne oferă literatura nordică. Citǎm astfel lucrarea lui A. Skandlef [15], în care se descriu formele variate de sacrificiu şi se arată că în ţările nordice acestea aveau scopul de a apăra casa şi a linişti şi neutraliza spiritul locului.

În general, pentru sacrificiul construcţiei se adoptă mai ales două explicaţii. Prima se leagă de dorinţa omului primitiv de a însufleţi lucrurile; a doua, de credinţa că oricărei construcţii, reprezentînd o pregătire a domeniului spiritului local, îi trebuie acordată o compensaţie, printr-o jertfă.

Pregătirea materialului de construcţie include de asemenea rituri de construcţie, în special cînd se foloseşte lemnul. Lemnul se socoteşte că este însufleţit; dacă se foloseşte un arbore fără să se ia în prealabil măsuri de prevedere, acesta poate influenţa negativ viaţa în viitoarea locuinţă, aducînd nenorociri. Tăierea lemnului se poate face numai la anumite date. Într-un studiu complex despre riturile de construire a casei în Cambodgia se arată că, prin alegerea lemnului şi a momentului în care se începe tăierea, se urmăreşte evitarea introducerii în viitoarea locuinţă a spiritelor periculoase, asigurînd totodată şi influenţe planetare favorabile [16].

Terminarea scheletului acoperişului constituie un moment ce trebuie marcat. Obiceiul de a se pune plante sau ramuri verzi la căpriorii acoperişului se leagă de aceleaşi credinţe despre arbori şi este atestat în toată Europa [17].

Terminarea construcţiei şi intrarea în casa nouă impun respectarea anumitor reguli. După terminare, casa este sfinţită de preot; interdicţia de a te muta într-o casă nesfinţită de preot era generalizată în Europa. Gîndul că orice lucru nou este primejdios şi că el nu trăieşte şi nu poate trăi decît absorbind un suflet este larg răspîndit. De această credinţă se leagă convingerea că a intra într-o casă nouă este primejdios. Numai după ce construcţia a intrat în contact cu o fiinţă şi după ce a fost însufleţită, ea devine inofensivă şi încetează să atragă moartea [18]. Adesea se sacrifica înainte de a intra în casă un animal. Pentru Franţa, Sébillot [19] aminteşte numeroase exemple; sacrificarea unui cocoş pe pragul casei noi, lăsarea unui animal să moară de foame în casa nouă, stropirea cu sîngele

---

[14] *Sitte un Brauch*, p. 1—49.

[15] *A study in threshing-floor constructions, flail threshing, traditions and the magic guarding of the house*, în „Folklore Fellows Communications", nr. 136, Helsinki, 1949.

[16] E. Porée Maspero, *Kron Pali et rites de la maison*, în „Anthropos", an. 56, 1961, nr. 1—6.

[17] P. Saintyves, *op. cit.*, p. 104; P. Sébillot, *op. cit.*, p. 94; P. Sartori, *op. cit.*, p. 6—10.

[18] Mircea Eliade, *Comentarii...*, p. 45—48.

[19] *Op. cit.*, p. 97—98.

unui animal a colțurilor casei etc. Sartori [20] vorbește de sărbătoarea de inaugurare a casei. Și el spune că intrarea oamenilor în casă trebuie precedată de intrarea unor animale pentru a se evita o nenorocire. Începutul este hotărîtor pentru desfășurarea ulterioară a vieții oamenilor. Există credințe și în legătură cu primele lucruri ce trebuie aduse în casă pentru a se asigura fericirea și bunăstarea în viitoarea locuință. În unele părți din Europa se obișnuiește ca după terminarea casei să se instaleze un pom verde sau o coroană de flori pe acoperiș.

Așadar, momentele înălțării unei construcții sînt larg dezbătute și prezentate în literatura internațională; la unii din autori, expuse de-a rîndul, apar ca momente ale aceluiași fenomen. Așa este cazul celor doi autori numiți mai sus, Sébillot și Sartori; i-am ales pe aceștia întrucît se ocupă de fenomene europene ce prezintă aspecte puternic asemănătoare cu cele românești. Alături de ei pot fi citați autori care se ocupă de rituri de construcție din regiunile extraeuropene.

★

Momentele semnalate de istoria generală a riturilor de construcție: alegerea locului, construirea (cu cele două momente ce se reliefează, începerea și terminarea lucrului) și intrarea în casa nouă erau marcate prin rituri speciale și de către țăranii români. Informații bogate se găsesc în culegerile de obiceiuri, dar nu există încă o lucrare care să grupeze credințele în legătură cu construcția și cu atît mai puțin cele legate de casă în general. Cîteva studii prezintă aspecte parțiale, dar cele mai multe din fapte sînt puse în legătură cu obiceiurile de peste an sau cu cele din ciclul vieții de familie. Jertfa construcției a fost studiată cu mai multă atenție din cauza circulației pe care a avut-o la noi balada Meșterului Manole.

Tudor Pamfile în lucrarea sa de *Mitologie românească* consacră un capitol stafiei ce reprezintă geniul păzitor al casei, știmă a locului respectiv [21]. Jertfa apare ca necesară construcției pentru că fiecare casă trebuie să aibă un spirit protector.

În lucrarea lui Gh. F. Ciaușanu dedicată tot studiului mai larg al obiceiurilor (*Superstițiile poporului român* [22]) se vorbește de sacrificiile pentru zidire ca jertfe făcute pămîntului. Se descriu forme variate de sacrificiu. Se amintește folosirea umbrei, pe care o consideră ca un indiciu sigur că în trecut se foloseau sacrificii omenești, și se menționează evoluția formelor de jertfă. Autorul crede că țăranii români fac aceste jertfe pentru a îmbuna pămîntul, „rănit" prin săparea șanțurilor. Și Artur Gorovei (în lucrarea *Credințe și superstiții* [23]) amintește credințe în legătură cu casa. El le grupează după părțile alcătuitoare ale edificiului la care se referă (fereastra, ușa, streașina etc.) sau după momentul în care se practică (numele sărbătorii de peste an).

---

[20] *Sitte und Brauch*, p. 1—49.

[21] *Mitologie românească. Prieteni și dușmani ai omului*, București, 1916 capitolul „Stafia".

[22] București, 1914, p. 36 și în general capitolul „Jertfele făcute pămîntului".

[23] București, 1915.

Două lucrări cu caracter general se opresc mai pe larg asupra obiceiurilor legate de casă. În articolul lui P. Ştefănucă [24] se înregistrează toate obiceiurile privind casele din satul Nişcani. Ştefania Golopenţia (în cartea *Credinţe şi rituri magice din Drăguş* [25]) expune credinţele legate de casă, de curte, de oameni şi sănătatea lor, de animale şi de munca în gospodărie, la grădină, la cîmp. Capitolul privind casa conţine pe de o parte riturile de construcţie ce se practicau în Drăguş, cu motivările pe care le dau ţăranii, şi pe de altă parte credinţele în legătură cu folosirea casei, cu locurile ce au o anumită funcţie magico-religioasă (pragul, fereastra, uşa, streaşina etc.). Autoarea subliniază că aceste credinţe şi practici magice nu caracterizează numai gîndirea magică primitivă, ci definesc şi o gîndire practică, economică a localnicilor. Într-adevăr, respectarea acestor credinţe avea un scop practic : asigurarea bunăstării gospodăriei şi a fericirii oamenilor.

Lucrări speciale privind aspecte parţiale ale riturilor de construcţie româneşti sînt puţine la număr. Indicaţii privind alegerea locului de construcţie şi amplasarea construcţiilor se găsesc în Artur Gorovei [26] şi într-un studiu privind *Aşezarea caselor şi acareturilor pe Valea Bistriţei Moldoveneşti* [27]. Cele mai insistente referinţe sînt acelea privind momentul începerii construcţiei şi al jertfei care se leagă de acest moment. În afara studiilor privind în general problema, dintre care cele semnate de autori români (L. Şăineanu, M. Eliade, A. Fochi) menţionează şi informaţii privind poporul român, putem menţiona altele. Astfel, în urma cercetărilor recente pe care le efectuează, I. Taloş [28] publică mai multe variante ale acestei balade din Transilvania. După părerea sa, cele mai vechi sînt cele din Transilvania, păstrate de ţărani prin tradiţie orală. Unele variante vorbesc despre nevoia de „a fi sacrificat un suflet de om, un trupuşor de om sau un cap de om". Faptul că ele cuprind însăşi superstiţia care le-a generat este considerat de autor ca o dovadă a vechimii lor [29]. Variantele transilvănene aduc o mare varietate în ceea ce priveşte obiectul construcţiei la care se referă (pod, cetate, casă, mănăstire, biserică) şi localizarea acţiunii.

Mihai Pop [30] numeşte balada referitoare la zidirea bisericii Curtea de Argeş „variantă clasică", socotind-o ca cea mai recentă şi creată

---

[24] *Obiceiuri şi credinţe de la Nicşani în legătură cu locuinţa*, în „Sociologie românească", an. III, 1938, nr. 7—9.

[25] Ştefania Cristescu-Golopenţia, *Credinţe şi rituri magice din Drăguş*, publicat de Institutul de ştiinţe sociale al României, Bucureşti, 1944.

[26] *Op. cit.*, p. 56—57.

[27] Paul H. Stahl, în „Revista de etnografie şi folclor", t. 10, 1965, nr. 6. Acelaşi autor dă o serie de alte informaţii în studiul intitulat *Interioare ţărăneşti din România* (publicat în volumul *Muzeul Brukenthal*, Sibiu, 1967) şi mai ales în partea intitulată „Concepţii arhaice ţărăneşti asupra locuinţei".

[28] *Balada meşterului Manole şi variantele ei transilvănene*, în „Revista de folclor", t. 7, 1962, nr. 1—2.

[29] I. Taloş, *op. cit.*, p. 43. Un fapt asemănător este semnalat pentru Năsăud de către G. Habenicht ; autorul semnalează că la temelia oricărei lucrări mari se cerea un cap de om, iar la construcţii mai mici (case) trebuiau să se jertfească animale. Aceste jertfe erau destinate „omului pămîntului". În cazul că nu se respecta obiceiul, murea cineva din casă (*Fenomenul reelaborării unui text folcloric epic. Meşterul Manole în versiunile unei informatoare din Sîngeorz-Băi, Năsăud*, în „Revista de folclor", t. 8, 1963, nr. 3—4).

[30] *Nouvelles variantes roumaines du chant du Maître Manole* (*Le sacrifice de l'emmurement*), în „Romanoslavica", nr. 9, 1963.

de zidari profesioniști, deși inspirată de o superstiție ce există la noi. Multe din aceste rituri se pot găsi încă la sate în anumite regiuni, dar de obicei și-au pierdut semnificația, păstrînd numai forma exterioară.

Legate de jertfă, credințele despre prinderea și folosirea umbrei erau de asemenea larg cunoscute de către români. În concepțiile arhaice românești se crede că umbra omului e sufletul lui; dacă arzi umbra cuiva sau i-o lovești, acela își pierde viața și sufletul. De aceea există teama atît de puternică de a nu-și pierde umbra și credința că, dacă cuiva umbra i-a fost luată pentru o construcție, acela va trebui să moară în termen de 40 de zile [31].

Ovidiu Papadima, într-un studiu despre balada Meșterului Manole, reia problema existenței vînzătorilor de umbre, atestați documentar în secolul trecut. El accentuează că, deși credințele despre umbră ca echivalent al vieții și sufletului sînt universale și străvechi, numai în aria sud-est europeană întîlnim obiceiul zidirii umbrei. Autorul își pune întrebarea dacă această practică a îngropării umbrei nu este tot atît de veche ca și jertfirea unei ființe vii. Autorul amintește informația prețioasă făcută de Vasile Alecsandri că, în urma frecventelor nenorociri ce le provoca zidirea umbrei, zidarii au fost siliți să-și schimbe datina, jertfind doi miei [32].

Vom adăuga unele informații privind tăierea pomilor. Țăranii noștri cunoșteau un mare număr de credințe legate de arbori [33] care puteau influența viața în viitoarea locuință. Într-un alt studiu [34], consacrat cultului arborilor, se aleg elemente care dovedesc neîndoielnic că arborii erau priviți ca ființe vii. Povești, credințe, practici concordă în a dovedi aceasta.

Importanța momentului intrării în casă nouă formează obiectul unei semnalări publicate în studiul lui Gh. Pavelescu [35]; diferite practici erau destinate să apere pe cei ce vor sta în casă.

★

Așadar, pentru cunoașterea problemei la poporul român, se poate vorbi despre o tratare temeinică numai în ce privește momentul începerii zidirii și jertfa legată de acest moment. În schimb, alegerea locului, terminarea construcției, luarea în folosință sînt atinse doar în trecere. Un studiu serios al problemei ar trebui să urmărească de aceea două aspecte: a) întocmirea unor monografii regionale care să semnaleze precis aspectele locale și în cele din urmă configurația problemei în întreaga țară; b) culegerea de material privind în chip egal toate momentele construcției.

Materialul astfel obținut va trebui apoi să fie pus în legătură cu obiceiurile legate de folosința construcțiilor, unde, de asemenea, există un număr impresionant de fapte ce pot întregi în chip util imaginea

---

[31] Gh. F. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 176.

[32] *Neagoe Basarab, Meșterul Manole și „vînzătorii de umbre"*, în „Revista de folclor, t. 7, 1962, nr. 3—4.

[33] Gh. F. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 260.

[34] Paul H. Stahl, *La dendrolatrie dans le folklore et l'art rustique du XIX^e siècle en Roumanie*, în „Archivio internazionale di etnografia e preistoria", Torino, 1959.

[35] *Cercetări asupra magiei la românii din Munții Apuseni*, București, 1945, p. 24.

pe care şi-o va fi făcut în trecut poporul român despre locuinţă. Desigur că un astfel de studiu trebuie să folosească o bază largă de informare ; folclorul literar, obiceiurile, studiul monumentelor (incluzînd pe cele de artă) vor duce laolaltă la o sinteză completă.

## L'ÉTUDE DES RITES DE CONSTRUCTION TRADITIONNELS CHEZ LES ROUMAINS

La bibliographie internationale, concernant les rites de construction est particulièrement riche. Toutes les étapes de l'édification d'une construction ont été analysées ; elles impliquent ainsi a) le choix de l'emplacement, b) la construction proprement dite (en relevant les deux moments du début et de l'achèvement du travail) et c) la prise en possession de la nouvelle construction. Les paysans roumains pratiquaient des rites de construction à l'occasion de tous ces moments cités ; mais leur étude reste jusqu'à présent inégale. Le mieux étudié, le début de la construction et le sacrifice qui l'accompagne, forment l'objet de nombreuses publications. Cette situation est probablement due au fait que, largement connue et d'une grande beauté artistique, la ballade qui décrit ce moment a retenu l'attention des chercheurs. On doit donc, pour aboutir à des conclusions plus importantes, étudier d'une manière égale tous les moments de la construction, avec leurs implications régionales. Ensuite, intégrés dans l'ensemble des coutumes relatives à la maison, on pourra arriver à une synthèse représentative.

# REPERTORIUL DE ŞEZĂTOARE — SPECIE CEREMONIALĂ DISTINCTĂ [1]

MARIANA KAHANE şi LUCILIA GEORGESCU

Rîndurile de mai jos urmăresc numai să releve existenţa în folclorul românesc a unui *repertoriu ceremonial tradiţional specific şezătorii* şi să-l caracterizeze ca atare.

Nu tot ce se execută cu acest prilej şi nici cîntecele în care este citată şezătoarea nu aparţin în mod obligatoriu speciei în discuţie, după cum nu tot ce se execută cu prilejul nunţii şi nici cîntecele care vorbesc despre căsătorie nu fac parte, neapărat, din folclorul nupţial. Ca şi nunta, şezătoarea găzduieşte atît producţiuni ceremoniale specifice, cît şi un larg repertoriu distractiv neocazional. Tema noastră se referă numai la categoria ceremonială proprie, desemnată astfel prin funcţia, condiţiile, conţinutul şi caracterul său.

Orice repertoriu ceremonial este legat de un prilej anume, se manifestă la o dată şi într-o durată de timp determinate, are funcţie rituală precisă, este angrenat într-un complex ceremonial organizat, antrenează la exercitarea sa o colectivitate definită şi se structurează într-un mod propriu în raport cu specificul prilejului respectiv.

Repertoriul de care ne ocupăm întruneşte toate aceste condiţii.

În mod obişnuit, se confundă cîntecul de şezătoare cu cel de clacă. Ele sînt însă două categorii distincte: nu numai în virtutea rostului deosebit al adunării [2], dar şi prin diferenţierea repertoriului [3].

Atenţia asupra speciei ne-a fost atrasă de Aurelia Şandru din satul Viştea de Jos (zona Făgăraş), care în anul 1960 ne-a dat primele relaţii despre un *repertoriu* muzical specific, practicat încă pînă în urmă cu cîţiva ani la şezătoarea de fete din satul său.

[1] Cele ce urmează au fost comunicate într-o formă mai concentrată, cu prilejul Sesiunii ştiinţifice a Institutului de etnografie şi folclor din 24—26 iulie 1967, făcînd parte dintr-un studiu încă în curs.

[2] La şezătoare participantele lucrează fiecare pentru sine, iar preocuparea pentru sporul muncii este redusă, în timp ce la clacă ele torc pentru gazdă, iar sportul lucrului este în centrul atenţiei generale.

[3] Faptul că în informaţiile noastre apare cîte o mărturie despre executarea, uneori, a cîntecelor de şezătoare şi la clacă s-ar putea atribui unui fenomen de contaminare, cu atît mai mult cu cît frecvenţa lor la clacă — se preciza — era mult micşorată, în interesul lucrului, iar fenomenul nu era reversibil, căci repertoriul clăcii se cînta numai la clacă, niciodată la şezătoare.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 4, p. 317–330, Bucureşti, 1968

În Arhiva Institutului am găsit pînă acum din acest repertoriu două cîntece culese de I. Cocişiu în 1939, din Părău (Făgăraş), sub genurile *Cîntec rit. de clacă* şi *Cîntec*, iar o altă versiune a unuia din ele în 1936, din Şoala—Vorumloc (Sibiu), sub genul *Cîntec*. Fişele conţin, graţie meticulozităţii culegătorului, informaţii care (alături de argumentul literar şi muzical) le desemnează ferm apartenenţa la specia ceremonială a şezătorii.

Consideraţiile care urmează se aplică perioadei în care repertoriul a fost viu şi grupului de sate din care s-a cules [4]; menţionăm că materialul a fost semnalat pe o rază încă mai mare.

Pentru a defini specia, o vom raporta mai întîi la cadrul, multiplu reglementat, în care se manifestă.

*Ciclul* anual de şezători are loc *după terminarea muncilor agricole*, începînd înainte de postul Crăciunului şi sfîrşind înainte de postul Paştelui. Adunările se desfăşoară *în zilele de lucru* (cu unele excepţii), *din înserat pînă la sau după miezul nopţii*. Satul cuprinde cîteva *grupuri de şezătoare*, după criteriul dublu *al vecinătăţii* şi al calităţii *de vîrstă* a participantelor: aproape toate informaţiile atestă constituirea şezătorilor separate de fete şi femei, pînă în urmă cu cîţiva ani sau cîteva zeci de ani, după care categoriile apar reunite; unele date relatează, chiar, despre separarea fetelor mari (de peste 15 ani) de cele mici (sub 15 ani), a femeilor tinere de cele bătrîne, sau despre întrunirea femeilor tinere cu fetele mari. (Un cîntec foloseşte termenul semnificativ de „ceată" [5]: Că din *ceata* noastră / Ni să duce-o fat' [6].) *Locul şezătorii*, altădată fix, la gazdă anuală, a devenit cu timpul mobil, săptămînal la fiecare membră a grupului. *Aşezarea* laviţelor descrie un dreptunghi, a cărui latură „de vază", cea din fundul casei, este deţinută de femeile tinere şi de fetele mai mari (în ordinea vîrstei către părţile laterale), în timp ce partea dinspre uşă, neînsemnată, revine femeilor bătrîne şi fetelor mici. Transpare o *ierarhie* care desemnează, ca *grupuri umane esenţiale în acest prilej, femeile tinere şi fetele mai mari*. Bărbaţii participă întîmplător şi în număr mic, în timp ce *prezenţa feciorilor* este sistematică, necesară şi în număr mare, constituind preocuparea centrală a fetelor. Şezătoarea decurge după un *program* (elastic): începînd cu discuţii şi glume, ea continuă alternînd cîntecele cu glumele, istorisirile, ghicitorile, farmecele, poveştile (la femei); pe la mijloc se intercalează o gustare (rituală la origine?) — fiertură de grîu sau porumb (astăzi adeseori pîine) şi băutură—, însoţită de strigături (pe muzică sau nu); către sfîrşit vin dansurile, jocurile de societate şi travestirile, iar încheierea o face, de obicei, cîntecul.

Preocuparea de frunte a fetelor este venirea feciorilor în şezătoarea lor şi atragerea de către fiecare fată a cîte unui fecior, în vederea căsătoriei. Într-un stadiu foarte îndepărtat, această preocupare s-a con-

---

[4] Jud. Braşov: Viştea de Jos, Viştea de Sus, Olteţ, Rucăr, Ucea de Sus, Ucea de Jos, Feldioara, Simbăta de Sus. Părău — sate făgărăşene de pe ambele maluri ale Oltului; jud. Sibiu: Noul Român, Arpaşu de Jos, Scoreiu, Şomartin, Şoala. În cercetarea de teren din februarie 1968 am mai găsit exemplare reprezentative în jud. Braşov: Simbăta de Jos, Voila, Voivodeni; jud. Sibiu: Cîrţa, Arpaşu de Sus, Oprea şi Streza-Cîrţişoara, Porumbacu de Sus şi Porumbacu de Jos.

[5] Aceasta îşi are un corespondent în ceata feciorilor, constituită şi ea în anumite condiţii.

[6] Mg. 1736 d, 3232 Ţ n, 3232 II s ş.a.

cretizat, activ, într-o abundenţă de farmece, menite să determine apariţia şi „legarea" feciorilor pentru toate fetele din „ceată", farmece păstrate pînă tîrziu în practica şezătorilor. Menţionăm în vederea unor referinţe ulterioare „*sfîrăitul*". Se luau cîlţi (*din toate furcile*) şi se aşezau într-o farfurie cu apă — apă adusă pe vremuri din vale, cu gura, de *toate fetele* din şezătoare —; se aprindeau cîlţii, iar deasupra se aşeza o cană; absorbirea apei în cană semnifica eficacitatea farmecului, care implica numirea unei perechi de sex opus şi „legarea" ei, cu determinarea venirii în şezătoare a feciorului invocat. Din cîlţii nearşi se împletea o aţă, de către două fete, într-o postură semnificativă pentru rostul farmecului; aţa era legată de grindă şi lovită cu mătura de nuiele, în apelul: „Cur-vă, ficiori!" [7] Explicaţiile sînt nete, unanim: „Zîceşa că-i sfîrăie să g'ie" [feciorii], „să nu steă-n altă şăzătuarie; ca cîn îi fiermecă..." „Şi le făceam la *tuoţ, pe nume, pe rînd*". Efectul era: „No, eştea să plac acuma!". Practica putea include o formulă determinativă cu specificarea numelui („Sucim, sucim pă... cutare"), uneori ameninţătoare („Ion cu Măriuţa / De nu s-or strînge şi nu s-or pupa / Nevoile i-or călca!" [8]). Subliniem reluarea farmecelor pentru fiecare membră a cetei, pe rînd.

Un repertoriu variat de asemenea farmece, cu efect pozitiv — determinarea venirii feciorilor — sau negativ — determinarea plecării lor din alte şezători —, a fost consemnat în cursul cercetărilor. Într-un stadiu ulterior, de dezagregare a semnificaţiei rituale, cuplarea numelor are un caracter distractiv, uzînd de „însoţiri" provocatoare de ilaritate.

Repertoriul de dansuri şi de jocuri de societate cuprinde (alături de producţiuni distractive) exemplare centrate în ultima analiză pe acelaşi mobil al perpetuării generaţiilor, ce a dat naştere la o seamă de rituri de fecunditate. Mai cu seamă repertoriul femeilor se distinge prin asemenea manifestări, sub aspectul abundenţei lor şi al nudităţii faptului, manifestări apreciate astăzi ca obscene. Trecem aci peste repertoriul acestora, ca şi peste cel al travestirilor, şi el cu forme provenind din aceeaşi sursă.

*Texte*le cultivate în şezătoare sînt cîntate sau rostite. Unele sînt rostite pretutindeni, în timp ce altele sînt într-un sat rostite, în altul cîntate.

Interprete sînt fetele şi adeseori şi femeile tinere. Unele aparţin în exclusivitate fetelor. Rămîne de cercetat dacă femeile n-au cultivat şi ele, în exclusivitate, unele exemplare.

Cîntecele erau executate în absenţa sau prezenţa feciorilor sau soţilor. Interesantă este precizarea că se cîntau şi ziua, dacă se adunau fete cu lucrul sau femei tinere la petreceri, precizare care leagă mai mult practica acestora de viaţa grupului de vîrstă.

*Terminologia* locală a speciei este indisolubil legată de *funcţia* ei. Se cînta „cîn' nu era băieţ, ca să g'ie băieţî". „Şî luam fiete pie rînd şi la fiecare puneam alt nume, ca cînd să căsătorea" (ca la farmece). „*Însoţam* aşa, băieţî cu fietele". „Tot un fel de *urare*". „Tot un fel de *urare*, de *zorit*". Referitor la faptul de a-i cînta fetei în şezătoare, informatoarea spune: "...uo *zurzuneam*", iar pentru piesă: „*zurzunea*

[7] I. 26.975, Ucea de Jos. Probabil: Cură-vă! = veniţi!
[8] I. 26.958, 26.960, 26.963, 26.964, 26.965.

din şezătuarie" ; şi clarificînd sensul : „*Îi cînta şi-o punea c-un băiat, adică o zurzunea*" (deci : destinarea cuplului). Similar : „Tot un fel de *urare, de zoream lu cutare cu cutare, i-mpărekeam*". De reţinut că, în acelaşi sat, termenul „zurzunit" se aplică şi farmecului „sfîrăit" („Nu spuneam « sfîrăit », spuneam « zurzunit »), ceea ce *identifică aceste cîntece şi strigături cu farmecul.* (De altfel, ca şi farmecul, cîntecul se repetă, pe rînd, pentru fiecare membră a grupului.) În alt sat li se spune „*rîşteli*" sau „*rînşteli*", iar verbului — „a *rî(n)şti*" („Rîşteam fetele, însoţeam". „Aşa zîcea că să rîştiesc cutare fecior la cutare fată") [9]. Aşadar, *terminologia* speciei : „însoţire", „zorit", „zurzunea", „zurzunit", „de zuroit", „rî(n)ştit", „rî(n)şteală" (cu verbele respective) ; *funcţia* : farmec, urare, destinare [10].

O femeie distinge ferm categoria acestora de a cîntecelor sau strigăturilor propriu-zise : „*Aştea nu-s cîntări*. Le ziceam că rînşteşti fetele, rînşteli". Precizarea stăruie la insistenţa cercetătoarelor (— Ce este Foaie verde de-o sipică? — „Asta-i cîntare !" — Dar (referire la cele de şezătoare)? — „Aştea-s rîşteli cari se cîntă cu melodie !" — Dar (strigături obişnuite)? — „Alea-s strigături !"... „Alea care să potrivesc fata şi băiatul ziceam că însoţeam") [11].

De o semnificaţie care depăşeşte cadrul şezătorii este precizarea unei femei de 80 de ani, cu privire la un cîntec cu caracterul unei colinde : „Apăi asta ie colindă de fecior cu fete ; numa aşa în şezătoare, nu de Crăciun" ; iar cu privire la un descîntec de şezătoare (cîntat) : „Tot de zuroit ieste şi « Pin lemne, pin pkietre », da noi în prostia noastră-i ziceam şi colindă de fată cu feciori" [12]. O informaţie din alt sat precizează că în postul Crăciunului fetele cîntau în şezătoare colinde numai de fete şi de feciori. În sfîrşit, numeroase declaraţii atestă cîntarea colindei „Zîuorile" (de fapt, cîntec de urare) nu numai de Anul Nou şi de zilele onomastice, dar şi la sfîrşitul clăcilor, la sfîrşitul petrecerii ceremoniale care încheie ciclul de sezători sau chiar la finele cîte unei şezători.

Repertoriul speciei relevă diverse stadii de vechime.

Textele sînt de obicei scurte, adeseori de concizia unei formule, reduse la simpla exprimare a esenţei (numai cîteva versuri). Unele adoptă forma dialogului, uzează de repetiţie, pînă la stereotipie, au un vocabular arhaic. Sînt cazuri de pierdere a sensului şi metamorfozare a termenilor. Majoritatea prezintă variante. Temele constau în : asigurarea fermecării, prin anticiparea (verbală) a efectului, enunţul vrajei, invocarea apariţiei bărbatului, imaginea fetei ca mireasă. Ele cuprind, obligatoriu, numele cuplului vizat. Cîteva exemple (în completarea textelor care urmează trebuie citite cele care apar la melodii) :

1. Prin lemne / 2. Prin pkietre / 3. Printr-o buciumă / 4. Aoleo, tu Leană hăi / 5. Nu te-aş da ciumèi / 6. Cu Géorge lîngă tine / 7. Să te

[9] Mg.3232 II o, 3233 II b, I. 26.954, 26.965, 26.966, 26.968, 26.973, 26.974.

[10] După redactarea acestui articol, cu prilejul cercetării din februarie 1968, am mai găsit termenii : „*de codit fetele*" (cf. mg. 3402 V f, g, h, i, ş. a.), „*de măritat fetele*" sau *de ziorit*" (cf. mg. 3402 V R c. d, e, f, ş. a.), „*zurăială*" (cf. mg. 3413 R q, r, ş. a.), „*bornăială*", sau „*de-mbornăit*", „*de bornăit*", „*de bornăit drăguţ*", „*boarnă*", (cf. mg. 3413 V a, b, c, d, ş. a).

[11] I. 26.955, 26.972.

[12] Mg. 3233 II b. De subliniat că urarea de căsătorie este esenţială în colindele de feciori sau, mai ales, de fată.

tuo' dărîme / 8. Dărîma-te-ar vai de tine / 9. Că Ģeorģe to'gine [13]. Sau :
Hor, hor / Coadă de topor / Leonora lu Sîvu [14] / Cu nor' şi cu ficior ! / Coadă de lopată / Ana Babi [15] fără fată ! / Sau :
Eu t-am da, *Mărioto* / keile pe mînă / Ş-ai lăsat, *Mărioto* / Porţîle dăşkise / Ş-o intrat, *M.* / Caii lu Lăică / Ş-o mînca', M. / Fîn din fînărie / Ş-o beu', *M.* / Vin din vinărie / [16] Ş-o mîncat, *M.* / Floarea crinului / Şi-i stă rău, *M.* / La crin fără floare / Ca şi ţii, *M.* / Făr de-nvălitoare /. Sau (de remarcat *versul* iniţial, care evocă terminologia speciei) :
1. Hop zur, zur în ģ'iocei / 2. Ģioceii lu Silvia / 3. Staŭ în ģ'iaţă dezģ'eţar / 4. La Ģeorģ'e pe buzunar / 5. Cînd Ģeorģ'e se răscuceа / 6. Zorzoneii zorzonea / 7. — Tăceţ, nu mai zorzoniţi / 8. Că abia l-am (i-am) adormit / 9. Sub tufă de lută plută / 10. Sai tu, Silvio, şi-l sărută / [17].
Şi un altul care — poate — aminteşte de terminologia speciei [?] : *Rîşte*-n gîşte / Nevoia-n raţe / Ion cu Măria-n braţe ! / Nevoia-n curci / Ion cu Măria s'te-ncurci (s' te culci) ! / Să strîngă / Să să coprindă / De nu s-or strînge, nu s-or pupa / Ha nevoie i-o călca ! / (Dacă nu s-or săruta / Bani în pungă n-or băga ! /).

Unul din cîntece era executat cînd viitoarea mireasă venea pentru ultima oară în şezătoarea de fete. Fetele cîntau plîngînd, pentru mireasă, apoi pentru fiecare din ele (după unele informaţii, el se executa şi fără implicaţia miresei, ca restul repertoriului, „ca să g'ie băieţî") :
Toarceţi, fetelor / Toarceţi, dragilor [18] / Şi haideţi acasă / Că din ceata noastră / Ni să ducę-o fată / — Ce nume de fată ? / — Kivuca mireasă ! — Care-i mirele ? / — Laie junele ! / etc. [19]

Îmbinarea cu *melodiile* prezintă posibilităţile cîntării unui text : 1) cu aceeaşi melodie în toate satele ; 2) cu versiuni diferite ale aceluiaşi tip melodic ; 3) cu tipuri melodice diferite. Remarcăm uneori aceleaşi îmbinări de text cu melodie în cîteva sate, alteori deosebiri la generaţii din acelaşi sat.

Unele melodii au caracterul unor *descîntece*, prin simplitatea şi stereotipia melodico-ritmică a formulelor, prin insistenţa cvartei descendente — directe sau indirecte — (vezi ex. 1), prin evocarea, mai ales iniţială, a intonaţiei şi ritmului vorbirii (vezi ex. 2). De altfel, o femeie spune despre asemenea melodii : „cam povestite, aşa, n-aveau voce" [20].

---

[13] Variaţii (din alte versiuni) :
pt. versul 3 : Pint-o zbucjumari. Pin tot bucjumaşi. Pintre bucinari. Pin tot bucl nalţi. Pintre bolovani etc.
pt. vers. 4–5 : D-aoleo Mărioto leo/Dat-ai de cel mare (cel mari) sa u : D-aoleo tu Mariа/Da te-am încîlcit. Da te-am încelit. Dat-ai de cjomag etc.
pt. vers. 6–7 : Şi cu Ion după tine/Să vă tot doriţi etc.
pt. vers. 9 : Tie-ţi pare bine.
pt. vers. 8–9 : Închide fereastra bine / Că Ion că vine ;/ 10. O-nkide, o lasă/ 11. Că Ion i-n casă;/ 12. O închide cu resteu / 13. Că Ion i-ai tău.
pt. vers. 12–13 : O închide cu restele / Că G'eorg'e te cere.

[14] Adică mama feciorului.

[15] Adică mama fetei.

[16] Completăm cu o variantă din alt sat.

[17] În alte versiuni :
pt. vers. 1–2 : Of zurzûnei, zurzunei / Zurzunei Mariei
pt. vers. 8–9 : Căci acum v-am adormit / Subt un lemn (pat) de lută plută.

[18] Variaţii pt. versul 1–2 : Cîntaţi fetelor / Cîntaţi dragilor /.

[19] Mg. 2965 a. În *Despre dialectul muzical ardelean.*, I. Cocişiu citează un cîntec de nuntă din Năsăud cu aceleaşi versuri iniţiale : Plîngeţi fetelor / Plîngeţi dragilor / Că din ceata noastră / Ni să ducc-o soaţ(ă). (Manuscris, Arhiva I.E.F.) Pentru textele citate vezi mg. 2965 f, 2967 p, 3232 I f, 3233 I d, 3235 I e, i. 26.956, 26.959, 26.960, 26.966, 26.968, 26.970.

[20] I. 26.969, 26.971, 26.976.

O parte prezintă forme evoluate din descîntec. Alte melodii au caracterele cunoscute ale *colindei, cîntecului de copii, cîntecului propriu-zis* (de tip vechi sau mai evoluat); unele evocă melodiile de nuntă transilvănene. (Interferenţa categoriilor este un fenomen cunoscut şi firesc, ca şi caracterul larg unitar al stratului ceremonial vechi.)

Specia are melodii proprii, cu unele excepţii în domeniul colindei şi cîntecului. (Întrebată despre posibilitatea cîntării unei colinde de şezătoare cu alte vorbe, o femeie răspunde: „Apăi tot aşa, cu vreo colindă de băieţi cu fete" [21].) Tipologia melodică este încă în curs de studiere. Dispunem, pînă acum, de 27 de melodii diferite şi 22 de texte deosebite, unele sub diferite versiuni [22].

Dată fiind faza iniţială a depistării speciei, prin reconstituire de la informatori diverşi care au practicat-o într-un stadiu de degradare a ceremonialului clasic, dispunem de material încă redus şi eterogen, ceea ce face prematură o caracterizare muzicală ştiinţifică şi o determinare a trăsăturilor specifice. Ne limităm la cîteva observaţii provizorii:

Ca *sistem sonor*, remarcăm două categorii: *prepentatonic şi pentatonic*, ambele în diverse ipostaze: întreg, defectiv, variabil ca ambitus, finale, moduri de umplere, (vezi ex. 3).

Apropierile *ritmice* par mai frecvente decît cele melodice în ansamblul repertoriului. Formulele ritmice, cristalizate, au plasticitate. Silabice, de un efect motoric, ele oferă primei sistematizări tabloul care urmează (vezi ex. 4). Descîntecele par să cultive în cadrul aceluiaşi motiv literar un schelet ritmic constant.

*Forma arhitectonică* are o bază motivică pregnantă. Melodiile sînt strofice, uneori de o stroficitate relativă. Construcţia formei uzează de repetiţii melodice şi ritmice începînd de la nivelul elementar al structurii, uneori pînă la stereotipie. (Pentru descîntece, vezi de pildă ex. 5.) Întîlnim frecvent refrenul literar, fie integrat în rîndul melodic, ca nume feminin (vezi ex. 16), fie constituind rînd separat — mai ales — şi reprezentat printr-un şir de cuvinte cu sens independent de text (vezi ex. 12, 19) sau cu sens pierdut (vezi ex. 8), printr-un şir de silabe străine de limbă (vezi ex. 22), prin silabe şi cuvinte din sfera funcţiei genului (în satul în care apar termenii zurzunea, e zurzuni — vezi ex. 23). Strofa, divers dimensionată, e constituită din două, trei sau patru rînduri diferite (AB, ABC, ABCD), variat prelucrate [23]. Rîndurile repetate pot apărea cu variaţii interioare sau cadenţiale.

*În concluzie*, din repertoriul complex practicat în cursul şezătorii, se diferenţiază un fond constituit ca specie distinctă. Calitatea aceasta îi este conferită de :

---

[21] Mg. 3233 II b.

[22] Cu prilejul cercetării de teren care a avut loc după redactarea comunicării, au mai fost găsite însă 20 de melodii diferite şi 6 texte diferite, în afară de variante la melodiile şi textele culese anterior.

[23] *Cu 2 rînduri diferite*: AB — uneori B fiind refren — şi AAB, cele mai frecvente, dar şi: AA$\overset{rf}{\overbrace{BBBB}}$, ABBB, AB$\overset{rf}{\overbrace{A}}$, ABB; *cu 3 rînduri diferite*: mai mult AABC — B sau BC putînd fi refren —, dar şi ABC, ABAC, ABCB, ABCC, AAABCAB — de fapt nestrofic —; *cu 4 rînduri diferite*: mai mult ABCD — B şi D putînd fi refren —, dar şi: ABABCDCD, ABACDBAB, ABBBCAABBD.

1) *specificitatea funcţională, tematică şi stilistică*;

2) consfinţirea ca atare, prin *terminologie specifică*, de către însăşi colectivitatea care o practică;

3) *specificitatea execuţiei* (practicare în grup, cu aplicaţie individuală pînă la epuizarea colectivităţii interesate);

4) *durata în timp* ca atare (reflectată în straturile de vechime pe care le prezintă);

5) *răspîndirea teritorială ca atare* (chiar dacă s-ar dovedi numai zonală);

6) *fondul semnificativ de variante, înscrise într-o organizare tipologică.* (De altfel, aceasta presupune funcţie unitară, durată în timp, circulaţie teritorială şi abundenţa speciei.)

Caracterul speciei decurge din apartenenţa sa la un cadru reglementat ceremonial (ca dată, „orar", colectivitate participantă cu conştiinţa de „ceată", ierarhie a acesteia şi dispunere spaţială corespunzătoare, program, mîncare rituală, practici rituale — în care-şi află originea specia prezentată). Funcţia ei se exprimă în urmărirea unui obiectiv practic (determinarea producerii unui fapt dorit, important şi necesar pentru viaţă), învestind expresia cu forţă activă. La un anumit nivel de degradare a funcţiei primare, caracterul ritual se converteşte în caracter distractiv [24].

Specia are forme variate de concretizare (strigătură, cîntec — în sens larg —, joc), iar o parte reprezentativă a sa are caracter arhaic. Evoluţia repertoriului se exprimă în diferenţieri pe generaţii, ca şi în diferenţieri teritoriale şi contaminări cu stiluri mai evoluate.

Aşezarea ierarhică în şezătoare, categoriile executantelor (fete mari şi femei tinere), precum şi tematica repertoriului sugerează că obiectivul vizat nu este munca, ci preocuparea majoră de viaţă a grupurilor importante ale adunării. Şezătoarea pare *un ceremonial nu din ciclul muncii, ci din ciclul vieţii*, ca naşterea, nunta şi înmormîntarea, fiind un preludiu sau postludiu al nunţii, un ceremonial feminin de vîrstă vizînd destinele femeii ca fată sau femeie. Implicit, repertoriul se axează nu pe tema lucrului, ca cel de clacă, ci pe problema acestor destine, problemă considerată şi tratată nu numai la nivel individual, ci şi colectiv.

Faptul că torsul este un component pregnant al cadrului nu determină prin sine, în mod obligatoriu, esenţa prilejului şi a repertoriului. Torsul este un element plin de semnificaţie, prezent în general în rituri, în forma completă, activă — tors — sau într-o formă parţială, sugerată — caier sau fuior de lînă, cînepă — (rit. varză, homan, masa ursitoarelor la naştere, rit. nuntă, mort ş.a.).

De altfel, repertoriul de şezătoare se practica — am mai menţionat la început — şi la alte întîlniri de fete şi femei tinere, ziua, în afara adunărilor de tors.

Repertoriul ceremonial al şezătorii prezintă relaţii cu alte categorii ceremoniale (colinda, cîntecul de nuntă, urarea pluriocazională „Zîuorile").

Astăzi, în zona cercetată de noi, repertoriul nu mai este viu şi se reconstituie uneori cu dificultate. Totuşi, fiecare investigaţie ne-a adus date inedite. Este de presupus că a existat şi în alte părţi ale ţării şi probabil că o categorie tematică a liricii de dragoste neocazionale îşi are izvorul

[24] „. . . Noi imperekem aşa (o fată şi un băiat), ori îi dăm unu mai prost, ori mai deştept, rîdem de ele. La fiekare fată se cîntă o dată. O distrakţie akolo" (fg. 7599 b).

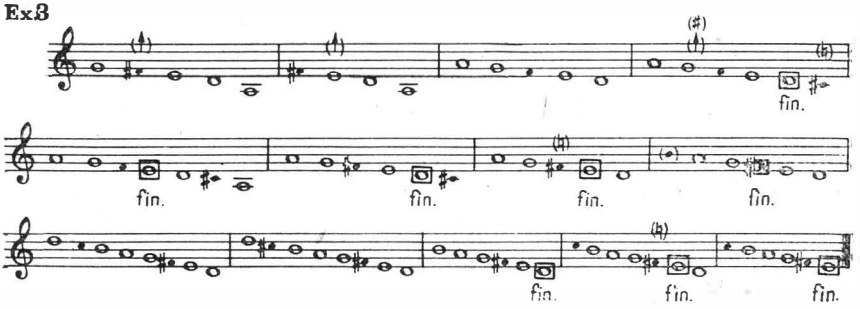
în acest gen. În orice caz, refugierea sa în domeniul liricii neocazionale este posibilă, ceea ce recomandă explorarea domeniului şi cu această preocupare. Cît priveşte investigaţia speciei prezentate, ea este abia începută şi trebuie continuată stăruitor, cît mai avem încă posibilitatea de a o reconstitui.

★

Ex.1

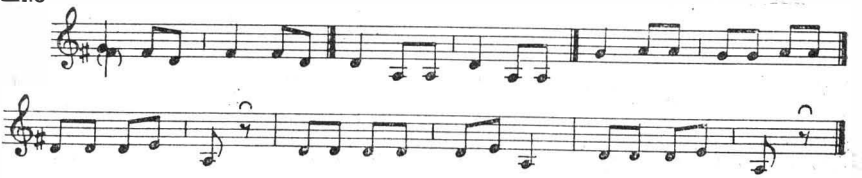
Ex.2

Ex.3




Ex.4

Ex.5



mg. 2969, Vișteа de Jos

Ex.6

mg. 3234 II i, Scoreiu

Ex.7

mg. 2965 b, Vișteа de Jos

Ex.8

Iar în pat cine-i culcat?
— Este Nicu mort de beat
Și cu Reli-mbrățoșat.

mg. 2965 c, Vișteа de Jos

Ex.9

— Nu-ș' ce-aduce-n buzunar?
— Ciocolată și zahar
— Și anume cui le-aduce?
— Lui Reli, guriță dulce
— Iară Reli ce-i va da?
— Oki și gurița sa.

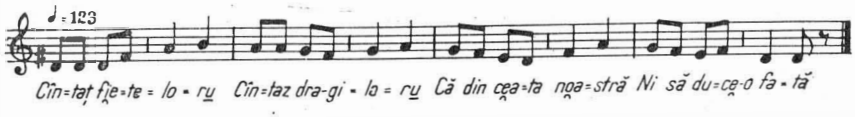
mg. 2965 a, Vișteа de Jos

**Ex.10**

Că din cęata noastră — Vasile junele
Ni să ducę-o fată Lingură de mięre
— Ce nume de fată? Vasile cu mujere
— Reli mn'irękasa Foaje de tăba'
— Care-i mirele? Reli cu bărbat.

mg. 3233 II e, Ucea de jos

**Ex.11**




— Cine-i miruliță
— Iar Veta drăguța
— Cine-i m'irele
— Vasile junele

i. 26.969, Noul Român

**Ex.12**

— Iară țeg'i cine-i făcęa Să mai bată și bumbac
— Iară Ion gură dulce Și-o sărută oblu-n gură
Și n'i-o ia pă după cap Să-i ajungă bătătură

mg. 3232 II q, Olteț

**Ex.13**

— Cine-i m'irele
— Pătru junele.

mg. 3232 II h.

**Ex.14**

Staṷ în gi̯aṭă îng'eṭar
La G'eorg'e pe buzunar
G'e̯org'e cîn să răsucẹa
Zorzonẹi zorzonẹa.

— Tăceṭ, nu maị zorzoniṭ
Că dẹ-abia l-am adormit
Sub tufă de lută-plută,
Saị, Cornelio, ṣi-l sărută !

mg. 2965 f, Viştea de Jos

**Ex.15**

Staṷ în g'i̯aṭă dezg'eṭar
La Victor pe buzunar
Cîn Victor se răsucẹa
Zorzonei zorzonẹa

Tăceṭ, nu maị zorzoniṭ
Că dẹ-abia i̯-am adormit
Sub tufă de lută-plută
Saị, Victore, ṣ-o sărută !

mg. 3232 I f, Ucea de Jos

**Ex.16**

Ṣi-aị lăsat, Mărịuṭo,
Porṭile deskise
Ṣi-a intrat, Mărịuṭo,
Caiị luị Lăică

Ṣi-aṷ mîncat, Mărịuṭo,
Fîn din fînărie
Ṣi-aṷ beut, Mărịuṭo,
Vin din vinărie.

mg. 3233 II b, Ucea de Jos

**Ex.17**

Cu vistre de viorele
Toṭi îm g'in pe cum îmị g'in,
I̯ar Viorel moartẹa-ṣi face,
Pe Ilẹana tarẹ-o place.

mg. 3233 II ţ, Noul Român

Ex.18

Toţi îm vin precum îm vin
Numa G'ţorg'ţo moarţea-ş face
Pe Livia tarę-o place.

mg. 3402 I a, Olteţ

Ex.19

Şade Neli frumuşel
Pe perină de bumbac
Cu G'ęorg'e pe după cap.

mg. 2965 e, Viştea de Jos

Ex.20

Dăm, dăm, dăm şi ne gătăm
Şi pe Rieli cuţ s-o dăm?
— Dăm, dăm dăm şi ne gătăm

Şi luţ Victor tot ţ-o dăm
Ţa-ţ-o şi ţi-o du!

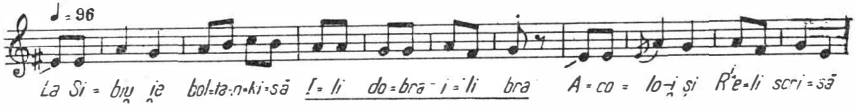
mss. 73 (I. Cocişiu), Părău

Ex.21

Iar Maria, fată mare
Trece Ion pę-acolęa
Şi Maria-l săruta.

mg. 2965 d, Vişlea de Jos

Ex.22




I scrisă pe lemn de furcă
S-o dus Victor s-o aducă.

mg. 3232 II ş, Olteţ

Ex.23

Acolo-i Tăvica scrisă
Şi-i scrisă pe lemn de furcă,
Să g'ie G'eorg'e s-o ducă;
Şi-i scrisă pe lemn de tei
S-o ducă G'eorg'e la iei.

## LE RÉPERTOIRE DE LA VEILLÉE, ESPÈCE CÉRÉMONIALE DISTINCTE

L'ouvrage relève l'existence dans le folklore roumain d'un répertoire spécifique à la veillée (il s'agit d'une rassemblée de femmes où chacune travaille pour soi-même et non pas au profit des maîtres de la maison).

Ce répertoire a été identifié dans une zone du Sud de la Transylvanie. Aujourd'hui il n'est plus vivant, la date de sa disparition remontant — selon le village — à plusieurs années ou à quelques dizaines d'années.

On fait d'abord une description de la coutume dont cette espèce fait partie, en soulignant l'existence des veillées d'autrefois, séparément pour les filles et séparément pour les femmes, en précisant parmi d'autres éléments la date, « l'horaire », le caractère, et la hiérarchie de la collectivité participante, le programme, la quantité du travail, les pratiques rituelles qui se déroulent pendant la veillée et aussi sa fonction.

Plus loin, les auteurs soulignent l'étroite relation entre les chansons, les textes récités et les incantations magiques pratiquées à cette occasion pour que chaque jeune fille présente à la veillée y attire un jeune homme en vue du mariage.

On cite aussi la terminologie populaire de l'espèce selon des diverses variantes locales, ainsi que les explications des informateurs portant sur sa fonction, ayant le même point de convergence : l'identité fonctionnelle entre le matériel présenté et la prédestination, par sortilèges, des jeunes couples pour le mariage. On établit les relations entre cette espèce cérémo-

niale et d'autres comme par exemple le cantique pour jeune fille (surtout) et la chanson de noce.

Les textes chantés ou seulement récités sont courts, ayant la concision d'une formule. Leur thème est présenté en résumé, puis il est suivi de quelques indications sur la forme et de plusieurs exemples.

*Les mélodies*, appartenant aux différentes catégories comme genre ou espèce (incantation, cantique de Noël, chant enfantin, chansons proprement dites) présentent diverses étapes d'ancienneté et variété typologique à tous les niveaux (en partant des variantes jusqu'à des types mélodiques).

La recherche étant encore en cours, la caractérisation structurale est provisoire et sommaire.

On ajoute quelques indications concernant le système sonore, le rythme et la forme architectonique.

On expose en concluant, les critères de l'appartenance du répertoire présenté, à une espèce cérémoniale distincte :

1) *le caractère spécifique fonctionnel, thématique et stylistique* ;

2) la consécration comme telle par la collectivité-même qui la pratique à l'aide d'une *terminologie caractéristique* ;

3) *le caractère spécifique de l'exécution* (la pratique en groupe en partant de l'application individuelle, jusqu'à ce qu'on y entraîne les personnes participantes) ;

4) *la durée dans le temps* (reflétée dans les couches d'ancienneté qu'elle présente) ;

5) *la dispersion territoriale comme telle* ;

6) *le fond significatif des variantes inscrites dans une organisation typologique.*

En s'appuyant sur la démonstration contenue dans l'ouvrage, on caractérise la veillée comme un cérémonial appartenant non pas au cycle du travail, mais à celui de la vie (pareil à la naissance, au mariage et à l'enterrement), comme le cérémonial féminin d'âge, prélude ou post-lude de la noce, d'où dérive sa constitution comme catégorie et le caractère de l'espèce présentée.

A voir aussi les exemples musicaux.

# SEMNIFICAȚIA CEREMONIALULUI FUNERAR AL BRADULUI ÎN GORJ

FLORICA LORINȚ

În forma tradițională a ciclului de obiceiuri funerare din Gorj, ceremonialul bradului a reprezentat un moment important. Elementele disparate, ce mai pot fi sesizate azi, permit doar o reconstituire relativă, ceea ce face ca și interpretarea faptelor să se resimtă. Pentru a obține vechea desfășurare a ceremonialului și a ne apropia de semnificația sa originară, ar fi nevoie de o mai bună conservare atît a cadrului care l-a cuprins — ciclul obiceiurilor de la moarte, puternic afectat în ansamblul său —, cît și a actelor care l-au alcătuit. Această stare de lucruri îngreunează mult urmărirea implicațiilor ceremonialului în diferitele planuri ce se întrepătrund pentru a forma fenomenul obicei și totuși, fără considerarea lor, încercarea de reconstituire rămîne deficitară.

În înregistrarea ceremonialului prin observație directă, ca și în sistematizarea datelor obținute prin reconstituire, studiul materialelor de arhivă etc., am ținut deci seama deopotrivă de calitatea celor care execută actele rituale, de conținutul și forma acestor acte, ca și de elementele mitologice care le-au generat, ceea ce corespunde nivelurilor a trei planuri, grupul de actanți, planul gesticii, cel al ideației. Aceste faze de analiză nu epuizează, desigur, cercetarea ceremonialului respectiv sub raportul complexității lui; ele asigură doar o optică mai largă și oferă posibilitatea încadrării acestui ceremonial în contextul unui sistem amplu pe care-l formează categoria de obiceiuri ale vieții familiale, cu cele trei cicluri mai importante, nașterea, căsătoria, moartea.

Frecvent consemnat în literatura de specialitate [1], ceremonialul bradului funerar a fost interpretat ca un element component al „nunții mortului"[2], ipoteză propusă și în cea mai mare parte acceptată și pentru nordul Olteniei, una din zonele de optimă conservare a obiceiului și citată ca atare [3], principalele argumente în susținerea acestei păreri fiind: efectuarea ceremonialului bradului numai la cei morți necăsătoriți și iden-

[1] T. Burada, *Datinile poporului român la înmormîntare*, Iași, 1882 p. 27—29; S. Fl. Marian, *Înmormîntarea la români*, București, 1892, p. 98 și urm.

[2] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 101.

[3] E. Bernea, *Bradul la înmormîntare*, în „Rînduiala", nr. 1, 1938, București.

tificarea bradului cu soțul sau soția celui mort. Atît relatările informatorilor, cît și elemente de ritual și din textele ceremoniale furnizează date pentru susținerea ipotezei menționate [4]. O cercetare îndelungată a obiceiurilor legate de existența omului și mai cu seamă încercarea de a le reconstitui în forma pe care ele au avut-o în Gorj pînă către începutul secolului nostru ne-au permis să surprindem caracterul contradictoriu al unor informații privind actele esențiale care intră în ceremonialul bradului funerar [5]. Date comparate, provenite din alte regiuni ale țării, relevau aceleași aspecte neconcordante [6]. Compararea lor, precum și încercarea de a încadra ciclul funerar în sistemul general de obiceiuri și credințe ne-au sugerat o altă ipoteză privind semnificația ceremonialului bradului, pe care o punem în discuție. Materialul principal de lucru este acela din Gorj.

În satele cercetate [7], ceremonialul bradului se face la toate înmormîntările, indiferent de vîrsta defunctului, de sex, de faptul dacă a fost sau nu căsătorit [8]. Realitatea aceasta contrazice afirmația făcută uneori chiar de informatori că bradul funerar se aduce numai la moartea tinerilor necăsătoriți, el simbolizînd soțul sau soția celui mort. Există de altfel indicii din toate zonele în care ceremonialul a fost atestat și care probează extinderea lui la toate categoriile de indivizi, ceea ce se poate deduce și din datele mai vechi consemnate în literatura de specialitate [9]. Este vorba, după părerea noastră, de o restrîngere a apariției și efectuării ceremonialului de la toate categoriile de indivizi la acelea a căror moarte era mai mult regretată [10]. De asemenea nu este exclusă o oarecare confuzie între două elemente asemănătoare aparținînd unor ceremonialuri diferite, dar avînd la bază aceeași credință : ceremonialul bradului funerar din ciclul obiceiurilor de la moarte și bradul nupțial din ceremonialul nunții mortului. Bazate pe același element, cultul bradului, cele două ceremonialuri sînt distincte : primul este un moment obligatoriu al ciclului funerar, cel de-al doilea avînd un caracter special, adecvat unei anume situații, moartea unui om necăsătorit.

În ciclul obiceiurilor de la nuntă, bradul nu simbolizează pe unul din mîri ; trecerea lui cu această semnificație rituală în ceremonialul funerar ar fi necesitat o schimbare esențială de sens. Există însă în ciclul nupțial elemente ceremoniale și de credințe care permit o apropiere de ceremonialul funerar ce ne preocupă. În Mehedinți, era cunoscut obiceiul ca a treia zi de la nuntă sau, mai exact, în cea de-a treia zi a nunții, tinerii căsătoriți să se ducă în munte și să aducă doi brazi pe care îi împlîntau în curte. Se

---

[4] A.I.E.F., mg. 99 b, inf. Golășei Ioana, 30 ani, com. Meria, jud. Hunedoara, culeg. O. Birlea, 1952 : „... nevastă dze brad ' Că de-aia ți drag" ...

[5] Textele ceremoniale vorbesc despre ridicarea bradului la „cap de voinic" și se cîntă ca atare, deși ceremonialul este efectuat la toate categoriile de indivizi.

[6] A.I.E.F., fg. 4919 a, inf. Ecaterina Dicșa, com. Sebeșel, jud. Alba, culeg. I. Cocișiu, 1936 : „...[se cîntă] la toți morții aicea la noi".

[7] Este vorba despre satele : Runcu, Dobrița, Arcani, Cîmpofeni, Ceauru, Bîlta, jud. Gorj.

[8] Între 1966—1968, am cercetat prin observație directă : două înmormîntări de femei bătrîne, două înmormîntări de bărbați tineri căsătoriți, o înmormîntare de copil, la toate efectuîndu-se ceremonialul bradului.

[9] „... Dacă celu cui se aduce bradul are femeie, se cîntă așa ...", v. S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 104.

[10] A.I.E.F., mg. 99 x, inf. Pădurean Salomie, com. Meria, jud. Hunedoara, culeg. O. Birlea, 1952 : „... La fișori care-s tineri și la fete și la neveste... Pînă la 30 și pînă la 40 [de ani] dacă-i pare rău de ie..."

credea că acela al cărui brad se usucă mai repede va muri cel dintîi [11]. Avem de-a face în acest caz cu un element de dendolatrie, conform căruia destinul omului este legat de cel al pomului. Cît despre bradul pentru nuntă, unul pentru amîndoi mirii, el aparține aceleiași categorii de credințe.

Ceremonialul bradului funerar prevede strict, în Gorj, alegerea unui pom anume, după semne cunoscute, care constituie probe [12]. Fiecare om, mort, are bradul lui; acela și nu altul trebuie tăiat. În cazul unei erori, ceremonialul nu se poate desfășura, pomul se rupe etc. Textul ritual al bradului cuprinde și el acest element în zona menționată. „Pe mini m-a găsîtî/De moartîe puocît"[13]. Bradul celui mort este și el atins de moarte, o dată cu omul. Tot textul ceremonial indică relația dintre om și brad și sub alți termeni decît acela prin care pomul pare să simbolizeze soțul sau soția [14]. De un deosebit interes pentru interpretarea ceremonialului funerar al bradului considerăm acea credință, existentă în Gorj, potrivit căreia „...Cînd se naște un copil, răsare și un brad în munte, d-aia îs mulți brazi. Și se uscă cînd omu moare, are bradul lui omul. Vezi și brazi mici uscați că și copii mor. Cînd moare, să găsească bradul lui"[15]. Credința aceasta se reflectă de altfel și în texte rituale :

„...Audz, Ioani-audz,
Rău ai fost ursit,
Cînd ci-ai bociedzat,
Atunși bradu-o dat.
Tu cîn'ci-ai născut,
Bradu s-o făcut.
Sus pră vărul său,
I scris numili tău.
Vriemia ni-o venit
Tu mi-ai împlinit..."[16]

La aducerea bradului din munte, un grup de femei iese în întîmpinare, uneori pînă spre marginea satului. Din grup fac parte rude apropiate ale mortului, precum și femeile care, la casa defunctului, vor cînta lîngă brad cîntecul ceremonial. În drum spre casă, din momentul întîlnirii pînă la intrarea în curte, femeile bocesc bradul, identificîndu-l cu mortul [17].

---

[11] A.I.E.F., f. t. nr. 2466/1967, inf. Muică V. Anica, 69 ani, com. Podeni, jud. Mehedinți, culeg. Florica Lorinț, 1967.

[12] A.I.E.F., mg. 3043, inf. Maria V. Pupăză, com. Dobrița, jud. Gorj, culeg. Mariana Kahane, 1966 : „... Este un brad anume al mortului. Dacă nu-l nimerește pe ăla, nu se taie bradul bine... ori i se rupe o cetină, o cracă, ori se rupe vîrfu, pînă-l nimere bun..."

[13] A.I.E.F., mg. 3043, inf. Elena Știrbu, 51 ani, com. Ceauru, jud. Gorj, culeg. Mariana Kahane, 1966; mg. 3038, inf. Maria Arbagic, 66 ani + grup, com. Runcu, jud. Gorj, culeg. Mariana Kahane, 1966 : „... Bradul cel pocit / Eu de-aș fi știut / N-aș mai fi crescut".

[14] A.I.E.F., mg. 3092 d, inf. Maria Gh. Cărbunariu 63 ani + grup, com. Jupînești, jud. Mehedinți, culeg. Mariana Kahane, 1966 : „... S'ine mi-o porinsit / Stăpînioru mieu..."; fg. 14492, inf. Bobora Sofica, com. Bunila, jud. Hunedoara, culeg. O. Birlea, 1951 : „...Ieu n-aș fi pornit / Da m-o porunșit / Un frate jurat / Kă iel ș-o minat..."; fg. 10184 a, inf. Ileana Toma, com. Ruda, jud. Hunedoara, culeg. I. Cocișiu, 1946 : „... Da nič ieu n-aș fi plekat / / D-am avut frače zurat / Aișia la noi în sat..."; mg. 3093 f, inf. Maria Partenie, 70 ani, + grup, com. Cireșu, jud. Mehedinți, culeg. Mariana Kahane, 1966 : „... Bradze, frate bradze, / Sin ț-o porînsiți...".

[15] A.I.E.F., inf. Maria Andrei, 63 ani, com. Dobrița, jud. Gorj, culeg. Florica Lorinț, 1967.

[16] N. Ursu, *Cîntece și jocuri din Valea Almăjului*, București, 1958, p. 195.

[17] Observație directă la înmormîntarea Aniței Circiu, 72 ani, com. Dobrița, jud. Gorj, culeg. Mariana Kahane, 1967.

Pomul acesta, „care răsare în munte la naşterea omului", îl găsim în obiceiurile altor popoare europene, sădit la naştere, în faţa casei, la fereastră etc., considerat ca „pom al destinului"[18]. Între viaţa omului şi cea a arborelui este o legătură indestructibilă, ei avînd de fapt o existenţă unică, exprimată în două ipostaze paralele şi concomitente. Destinul şi existenţa comună nu se încheie cu ceea ce reprezintă viaţa lor, am spune, terestră. Intraţi împreună în această modalitate existenţială, ei ies împreună din ea, pentru a-şi continua destinul comun în moarte, în post-existenţă, aşa cum o concepe mentalitatea tradiţională [19]. Pentru ca trecerea omului în condiţia post-existenţială să se poată realiza, se procedează la executarea unui complex ritual, în care, obligatoriu în zona de care ne ocupăm, intră şi ceremonialul bradului. Care este rolul pomului destinului în aceste rituri de trecere?

Textele ceremoniale de brad oferă unele elemente care, legate la rîndul lor de vechi credinţe şi practici magice, ar putea fi utile pentru sugerarea unei explicaţii. S.Fl. Marian dă un asemenea text, cu indicaţia că este un cîntec pentru „petrecerea mortului", originar din Banat:

„Sufletu despărţitu
De multe mihnitu
Pleacă şi se duce,
Marea o ajunge
Vine marea mare,
Vine'n turburare
Greu urlîndu şi urducîndu
Tot㠄 lumea spăimîntîndu
Unde se duce
Lumea s-o îmbuce:
Tot mălini, călini,
Brazi din rădăcini
Iar în groapa măriloru
Unde-i bradulu dineloru,
Trecătoarea apeloru
Sufletulu stătea
Şi mi se ruga:
— Brade, brade,
Să-mi fii frate
Întinde-ţi întinde
Eu să le pot prinde
Vîrfurile tele
Să trecu peste ele
Marea în cea parte
Ce lumea-mi desparte ..."[20]

[18] Otto Laufer, *Schicksalsbaum und Lebensbaum im Deutschen Glauben und Brauch*, în „Ztschr. für Volkskunde", nr. 4—5, 1935, p. 215—230; A. de Gubernatis, *Storia comparata degli usi natalizi in Italia e presso gli altri popoli indo-europei*, Milano, 1878, p. 122 şi urm.; I. G. Frazer, *The Golden Bough*, London, 1955, vol. II, p. 165.

[19] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, 1965, p. 126.

[20] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 138 şi urm.

În aceeași lucrare, S.Fl. Marian spune despre „bradul zînelor" că este identic cu bușteanul zînelor din povești, aflat la „Trecătoarea apelor", cu „pomul" din apocrifele creștine [21].

Interpretarea aceasta, care identifică bradul de la hotarul celor două lumi cu pomul vieții, pare cea mai plauzibilă. În credințele populare românești, în ceremonialuri și texte rituale, apar și alți pomi care ar putea fi simboluri ale cunoscutului element de mitologie indo-europeană, ca, de pildă, mărul. Problema este studiată de Romulus Vulcănescu în lucrarea intitulată „Coloana cerului" aflată în curs de publicare, autorul ocupîndu-se de trans-simbolizarea arborelui cosmic în monumente populare de tipul coloanei.

În ceea ce privește bradul, după părerea unor cercetători, cu semnificația de pom al vieții, el este un motiv frecvent în plastica populară românească. Istoricește, el precedă apariția motivelor elenistice și iraniene, fiind de proveniență autohtonă, un element traco-dac [22] deci, care a persistat pînă în actualitate. În articolul citat, Paul Petrescu consemnează apariția acestui motiv pe toată suprafața țării.

Elementele de ceremonial, de mitologie, așa cum se reflectă în credințele populare, în textele rituale și care constituie materialul nostru documentar, sînt fapte de altă categorie. Ele nu permit susținerea fără rezerve a unei afirmații, pentru o datare de pildă. Prezența bradului în cele trei cicluri mari ale obiceiurilor din viața omului, naștere, căsătorie, moarte, constituie însă o probă pentru vechimea credințelor legate de el. Apariția bradului în obiceiurile vieții este însoțită totdeauna de ceremonialuri ample, nu este incidentală, ci realizează, prin complexitatea ei, implicații la toate nivelele structurii obiceiului; în ciclul nașterii îl găsim în credințe; în ciclul nupțial în credințe, gestică, text, în ciclul funerar de asemenea. Această difuziune largă și totodată organic încadrată în structura ciclurilor menționate nu se putea realiza decît o dată cu constituirea însăși a acestor sisteme.

Dacă bradul din ciclurile obiceiurilor vieții este una din ipostazele pomului vieții, dacă el l-a însoțit pe om de-a lungul întregii sale existențe de la naștere pînă la moarte, rămîne totuși deschisă problema rolului lui în riturile de trecere în post-existență. Anume elemente din textele rituale funerare par să indice funcția ce o are bradul în realizarea „marii treceri". În cîntecul funerar publicat de S.Fl. Marian, apare următorul motiv:

„...Iar în gropa măriloru
Unde-i bradului dineloru,
Trecătoarea apeloru
Sufletulu stătea
Și mi se ruga:
— Brade, brade,
Să-mi fii frate
Întinde-ți întinde

[21] *Ibidem*, p. 446.
[22] Paul Petrescu, *Pomul vieții în arta populară din România*, în „Studii și cercetări de istoria artei", 1, 1961, p. 41—82.

Eu să le pot prinde
Vîrfurile tele
Să trecu peste ele
Marca în cea parte
Ce lumea-mi desparte..."[23]

Cu modificări, motivul apare și în alte regiuni ale țării. Sufletul celui mort roagă bradul să se aplece, pentru a-i apuca ramurile nu ca să treacă în lumea de dincolo, ci să mai poată vedea lumea pe care o părăsește : „Bradule, bradule / Apleakă-s vărvările / Să mĭ iau ku mîinile/Să mă sui în tine / Să fac okii rotă / Să vă' lumea tota"[24].

În textul publicat de Marian, bradul se împotrivește cererii, invocînd primejdia ce-l așteaptă din partea animalelor cuibărite la rădăcina sa și care l-ar distruge ; în cele din urmă însă :

„Bradu-atuncia se gîndia
Și trupinele-ntindea
Iar' mortul îmi trecea
Unde dorulŭ ilŭ ducea
Marca fără nume
L'aialaltă lume"[25].

Nici una din variantele văzute de noi nu mai prezintă acest deznodămînt ; bradul refuză pînă la sfîrșit să se aplece, de teama de a nu se usca [26]. Dacă am considera textul dat de Marian ca fiind mai complet, bradul, pom al destinului și vieții, face el însuși trecerea sufletelor în lumea de dincolo. Dacă rămînem la variantele în care dialogul se încheie cu refuzul, motivat, al bradului și le socotim ca fiind în măsură să explice ritul, bradul împărtășește destinul omului, în momentul trecerii aflîndu-se doar într-o condiție pasivă. În amîndouă aceste ipostaze, bradul completează cadrul necesar efectuării actului de trecere, așa cum îl concepe tradiția : simbol al vieții universale și al destinului uman individual, el asigură reintegrarea acestuia din urmă în însuși principiul care l-a generat.

## LE SENS DE LA CÉRÉMONIE DU SAPIN FUNÉRAIRE DANS LE DÉPARTEMENT DE GORJ

L'auteur se propose de démontrer que la cérémonie du sapin funéraire qui représentait jadis un des moments les plus importants du cycle de la mort, est rattaché au culte de l'arbre cosmique de la vie et du destin humain.

---

[23] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 138 și urm.

[24] A.I.E.F., fg. 1356–1357, inf. Marița Miron, com. Negoești, jud. Mehedinți, culeg. C. Brăiloiu, 1933.

[25] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 138 și urm.

[26] A.I.E.F. mg 1943 j, inf. Elena Abrin, 76 ani și Paraschiva Lăcătuș, 58 ani, comuna Lupșa de Sus, jud. Mehedinți, culeg. M. Pop și Mariana Kahane, 1961 : „Da cu cum să mi le-apleku / Cĭ la tulpioara mea / Este-o șerpoaică cu pui / Cînd m-oi apleka / Puii ei că m-or mușka / Frunza mi se ofilea...".

Les arguments susceptibles de défendre cette hypothèse sont fournis par des actes rituels et des textes cérémoniaux dudit cycle, autant que par des cérémonies qui appartiennent au cycle du mariage, et par des croyances populaires. Dans la mythologie populaire roumaine, l'arbre cosmique de la vie est représenté par le sapin et aussi par le pommier. On peut constater dans tout le pays la présence de l'arbre cosmique, mais la cérémonie du sapin funéraire est pratiquée seulement dans le sud-ouest de la Roumanie (départements de Mehedinți, Gorj, Hunedoara, Caraș-Severin, Timiș).

# CONTRIBUȚIE LA STUDIUL FORMEI LIBERE

CORNELIU GEORGESCU

Observațiile relatate în această lucrare se referă în exclusivitate la melodica de joc brăneană. Considerăm acest material muzical deosebit de favorabil unor asemenea analize deoarece : 1) zona folclorică Bran reprezintă un adevărat complex stilistic, la care participă, cu particularități pregnante, atît Făgărașul, Cîmpia Transilvaniei, Tg. Secuiesc, cît și — în mod special — Muscelul; 2) în ea coexistă straturi arhaice — mai slab reprezentate, se pare, în zonele vecine amintite — alături de straturi mult evoluate, datorate în mare parte activității lăutarilor; 3) ca o consecință, structurile muzicale în general — deci și cea arhitectonică, de care ne ocupăm — cunosc o mare varietate de tipuri. Vom parcurge pe scurt, din acest punct de vedere, repertoriul de jocuri din Bran, relevînd raportul dintre cele două mari categorii de forme, general răspîndite în țara noastră —forma fixă (de tip bifrazal, trifrazal etc.) și cea liberă (pe care o privim deocamdată global) — , raport care înclină net în favoarea celei de-a doua, atît cantitativ cît și calitativ.

În cea mai importantă grupă de jocuri (I — brîuri și melodii înrudite), forme fixe apar în mod caracteristic în trei tipuri (Brîul pe nouă, Brîul Zbarcii, Pambrîul) și, sporadic, în alte două (Ciobănașul, Țigănească), în timp ce forma liberă este prezentă, în total, în 11 din cele 14 tipuri depistate (trei tipuri de Brîu bătrîn, Brîul pe șase, Brîul pe trei, apoi Slănicul, Brîulețul, Ciobănașul, Chindia, Mărunțica, Șchioapa, Ursărească, Țigănească). În grupa a II-a (Breaza), forma fixă apare doar în cîteva melodii izolate, în timp ce forma liberă domină în toate cele trei tipuri importante, fiind prezentă de asemenea și în piese de sine stătătoare. În grupa a III-a (Sîrba și melodii înrudite), forma fixă apare doar în patru tipuri din totalul de zece — și anume, în cele mai puțin importante (în tipul „semicult" și în melodiile înrudite Arțărașul, Cățeaua, Sultănica) — , iar cea liberă, în toate patru tipurile de Sîrbă și în melodiile înrudite Ațica, Capra, Cățeaua, Mutul, Sultănica. În celelalte trei grupe de jocuri (a IV-a — melodii de joc izolate — Ardeleana, Hațegana, Poșovoaica, Hora, a V-a — melodii de joc „distractive" — și a VI-a „semiculte"), frecvența formei fixe depășește de data aceasta, cu puțin, pe cea a formei libere; departe de a contrazice cele afirmate mai sus, acest fapt reprezintă o nouă confirmare,

Rev. etn. folc., 13, nr. 4, p. 339–347, București, 1968

deoarece aceste ultime trei grupe au un rol de o importanţă redusă în repertoriul de jocuri brănean, în ele fiind incluse melodiile fie importate, fie semiculte, în general neasimilate deplin zonei cercetate. (În afara Ardelenei, Haţeganei sau Poşovoaicei, autentic folclorice însă în curs de dispariţie în Bran, este vorba în special de melodii ca Geamparalele, Hodoroaga — probabil importate — sau Leliţă Ioană, Mînioasa, Periniţa — de circulaţie generală — sau Alunelul, Căluşarul, Romanul, Arnăuţeasca, Fedeleşul, Foişoreanca, Polca, Soldăţeasca, Şapte paşi — cu un aspect semicult mai mult sau mai puţin evident, cel puţin în cîteva din melodiile culese sub aceste titluri.) Se impune deci, ca o primă observaţie, constatarea că forma liberă domină în cele mai semnificative grupe de jocuri, importanţa ei scăzînd o dată cu greutatea specifică a grupei respective în repertoriul local.

★

Enumerăm, fără a exemplifica, o serie de procedee compoziţionale de formă, pe care le întîlnim de altfel, în diferite proporţii, în cea mai mare parte a ţării; ne concentrăm în mod special atenţia asupra relaţiilor dintre două fraze[1] vecine, ordinea citării noastre urmărind creşterea gradului de depărtare a elementului secund faţă de cel prim: 1) fraza secundă reprezintă o transpoziţie a primei fraze, cu unele variaţiuni de importanţă redusă; 2) fraza secundă se construieşte prin inversarea ordinii motivelor din prima; 3) fraza secundă se construieşte prin preluarea celulei cadenţiale din prima, ca unic material; 4) fraza secundă se deosebeşte de prima doar prin celula introductivă; 5) fraza secundă preia motivul cadenţial din prima ca motiv introductiv; 6) fraza secundă preia celulele cadenţiale din amîndouă motivele primei; 7) fraza secundă preia motivul cadenţial din prima; 8) păstrarea celulei cadenţiale în toate frazele piesei, sau chiar în toate motivele acesteia; 9) preluarea celulei cadenţiale din motivul 1 sau 3 al primei fraze în rol de celulă introductivă în motivul 1,2, respectiv 4, din a doua; 10) amplificarea unei celule pînă la durata unui motiv; 11) fraza secundă aduce material complet nou faţă de prima etc. Nu intrăm în detalii, deoarece, la nivelul elementelor mici de formă (celulă, motiv), deşi analiza este deosebit de interesantă, nu ne relevă fapte concludente privitoare la forma liberă, care, pe acest plan, nu se deosebeşte în mod hotărîtor de cea fixă. Ne mulţumim a remarca din expunerea de mai sus doar varietatea mijloacelor prin care poate fi continuat un element structural, în funcţie de raportul material comun — material nou introdus.

★

[1] Definim, pe scurt, terminologia pe care o vom folosi; precizăm că pornim de la criterii de natură funcţională care, de obicei, nu vin în contradicţie cu cele de natură pur cantitativă. Astfel, prin celulă înţelegem cea mai mică unitate muzicală cu un sens propriu, care cere însă o continuare; ea ocupă de obicei întinderea unei măsuri. Descompunerea celulei în subunităţi mai mici, posibilă uneori, duce la formule muzicale generale, nesemnificative, ca note de pasaj, grupetto-uri şi chiar sunete izolate. Două celule formează, în majoritate, cazurilor, un motiv, care reprezintă o idee muzicală stabilă, dar nu încheiată; el presupune o dublă pulsaţie (sau accent metric), întinzîndu-se de obicei pe două măsuri. Fraza muzicală este formată din două motive, ea avînd înţeles propriu, încheiat, de sine stătător; repetarea ei, cu variaţiuni cadenţiale sau nu, iar — uneori — alipirea altei fraze, duce la constituirea perioadei. În cazul structurilor necvadrate întîlnim frecvent motive formate din trei celule care coincid uneori cu fraza, motive inegale ca durată în aceeaşi frază etc.

Un alt element important al arhitectonicii muzicale, de asemenea de o semnificație redusă pentru scopul studiului de față — motiv pentru care îl citățm doar —, este relația din punct de vedere structural intern între fraze vecine sau grupuri de fraze. Cele două situații posibile sînt: aceste fraze să aibă aceeași structură internă sau să aibă o structură internă diferită. Precizăm că, în marea majoritate a exemplelor (și nu numai în zona Bran), se preferă cazul al doilea și — în mod special — situația în care fraza-antecedent are o structură mai complexă comparativ cu a celor ce o urmează, decît invers (de ex., structură frazală urmată de structuri motivice sau motivico-celulare).

★

Vom încerca să ne apropiem de concepția interpreților care adoptă forma liberă; deoarece există cazuri în care aceeași melodie poate să apară fie în forme fixe, fie în forme de un grad diferit de libertate, în funcție de interpretare, considerăm oportun a expune mai jos rezultatele analizelor efectuate pe o serie de înregistrări succesive ale unei piese de formă liberă, atît în cazul unui informator țăran [2], cît și în acela al unui informator lăutar [3]. Acest experiment a fost necesar cu atît mai mult cu cît diferența de concepție în stilul de interpretare improvizatoric-țărănesc, față de cel lăutăresc, este pregnantă, fapt relevat și într-o serie de alte zone ca Făgărașul, Oltenia etc.

Cele trei înregistrări de Brîu bătrîn (grupa I, tip 1) ne relevă o formă liberă realizată cu mijloace destul de restrînse. Expunem schemele arhitectonice ale pieselor, în ordinea înregistrării lor[4]:

1) mg. 3309 I e — A (4) B (3) C (4) — A′ (4) B′ (3) — A′ (4) B′(3) B′ (3) — A″ (4) C′ (3) — A″ (4) B′ (3) C (4) — A‴ (4) B″ (3) — A″ (4) D (3);

2) mg. 3360 I h — A (3) C′ (4) — A (4) B (3) — A (3) E (4) C (5) — — A′ (5) A′ (4) C′ (6);

3) mg. 3360 I i — C′ (3) C″ (4) A′ (4) — C′ (3) C″ (4) A′ (4) — C′ C″ C″ — C′ C″ — C′ C″ A″ — C″.

---

[2] Țintea Ion Staicu („Fluieraşu"), 52 ani, fluier, Poiana Mărului, jud. Brașov, de la care au fost culese jocurile Ardeleana (mg. 3309 I d, culeg. D. Negulescu în iunie 1967, mg. 3360 I a, b, c, d, e, mg. 3360 II d, culeg. I. Herțea și C. Georgescu în octombrie 1967) și Briul moșilor (mg. 3309 I e, culeg. D. Negulescu în iunie 1967), Brîul bătrîn (mg. 3360 h, i, culeg. I. Herțea și C. Georgescu în octombrie 1967).

[3] Machedon Ion („Nelu"), 38 ani, vioară, Poiana Mărului, jud. Brașov, de la care s-au cules jocurile Briul pe opt sau Briulețul (mg. 3361 I i, mg. 3363 I d, culeg. I. Herțea și C. Georgescu în oct. 1967) și Sîrba (mg. 3305 I a, culeg. D. Negulescu în iunie 1967, mg. 3361 I a, o, mg. 3363 I a, culeg. I. Herțea și C. Georgescu în oct. 1967).

[4] Deoarece prezentarea exemplelor muzicale ar mări în mod inutil volumul acestui studiu, vom reda doar forma piesei respective, însoțită de indicarea numărului de înregistrare cu ajutorul căruia poate fi aflată și consultată în arhiva I. E. F. În notația noastră, simbolul A, B etc. reprezintă fraza (sau, uneori, pseudofraza) care poate să apară variată, în care caz notăm acest lucru prin A′,A″ etc.; în paranteză am notat numărul de măsuri — corespunzător cu numărul de celule — care intră în componența pseudofrazei (în cazul formei libere de structură celulară sau motivică) iar prin linia orizontală am separat între ele grupările care tind să se formeze în interiorul formei mari.

Observăm că : 1) materialul muzical folosit pentru o piesă nu depăşeşte de obicei trei fraze principale (A, B, C,), care pot să apară variate (A′, A″, A‴, B′, C′, C″), la care se adaugă încă două fraze incluse sporadic, fără a fi reluate (D, E) ; 2) structura internă a pseudofrazelor (celular-motivică) este inconstantă din punctul de vedere al numărului de măsuri cuprinse, care poate varia de la 3,4 pînă la 5,6. Cu toate acestea, se observă o anumită stabilitate ; astfel, D este întotdeauna ternar, A este parţial variabil, fiind format alternativ din 3,4 sau 5 măsuri, dar tinzînd spre cvadratură, în timp ce C este permanent variabil, întinzîndu-se pe 3, 4 sau 5 măsuri, fără a se putea constata o regularitate. Deci, există un element stabil, altul variabil şi altul intermediar, semivariabil ; 3) ordinea apariţiei sau importanţa frazelor în piese diferite este relativ indiferentă (astfel, prima piesă preferă grupul A, D, a doua A, C, iar a treia îl exclude pe B, începînd cu C, care deţine rolul cel mai important ; este posibil ca, în alte înregistrări, să apară noi fraze, supuse la aceleaşi reguli de compoziţie, numărul lor nefiind însă mai mare de 3,4 pentru piesa respectivă) ; 4) grupările ce tind să se formeze în cadrul formei libere cuprind elemente puţine (2 sau 3, alternînd constant în prima piesă şi fără norme speciale aparente în celelalte, unde se pot releva, cel mult, suprafeţe mai mari, în care domină grupuri de 2 sau 3 fraze) ; 5) din punct de vedere intern, toate pseudofrazele sînt constituite din repetarea de două sau trei ori (în funcţie de structura ternară sau cvadrată) a unei celule, la care se adaugă o alta, cadenţială, care este, în general, comună pentru întreaga piesă. Pseudofrazele cu structură internă motivică sînt rare (doar C′ şi E în piesa a doua) ; 6) aspectul general al pieselor analizate este arhaic ; procedeele utilizate au ca principiu economia, fantezia concentrată asupra unor structuri reduse ca număr şi întindere, ceea ce este tipic pentru stilul de interpretare improvizatoric-ţărănesc.

De la acelaşi informator (vezi nota 2) a fost culeasă de mai multe ori una şi aceeaşi melodie de Ardeleană ; expunem mai jos schemele de formă ale acestor piese :

1) mg. 3360 I b — A B — A′B′ C C D — A B B B B ;

2) mg. 3360 I c — A B B′ E F — A B′ G — A E F′ — A B′ H H ;

3) mg. 3360 I d — A A B B′ H H I — A B′ B″ H′ H I ;

4) mg. 3360 I e — A B H H I — A′ B ;

5) mg. 3360 II b — A B H I — A B.

Melodia fiind de o factură mai evoluată, organizată în fraze stabile cvadrate, atenţia informatorului se concentrează asupra altor elemente. Astfel, observăm : 1) în fiecare piesă, materialul muzical cuprinde minimum patru fraze diferite (între care A deţine rolul cel mai important, fiind permanent prezentă, de obicei împreună cu B, ele constituind nucleul cel mai caracteristic şi stabil al melodiei respective) şi maximum şase (celelalte două sau patru fraze noi, de o mai mică importanţă, reluate mai puţin frecvent, cu variaţiuni reduse) ; 2) „microstructurile", care tind să se formeze în cadrul formei în mare, sînt variabile ca întindere

(între 2 și 4 fraze, cel mai frecvent în jurul cifrei de 4); ele preferă — cu rare excepții — un început comun între ele și un sfîrșit nou, expus o singură dată, frazele care se repetă de cele mai multe ori fiind cele din interiorul „microstructurii" — fenomenul este sesizabil în special în situația în care întîlnim mai mult de patru fraze grupate la un loc; 3) prin caracterul invariabil, fixat, al frazelor (variațiunile interne nu le modifică structura, ca în cazul Brîului bătrîn de mai sus), prin importanța pe care o are nu atît repetarea elementelor, ci, în special, introducerea de material muzical nou, stilul de interpretare al acestei piese se apropie oarecum de stilul, mai nou, improvizatoric lăutăresc[5].

Înregistrările repetate ale Brîulețului, de la un informator lăutar (vezi nota 3), ne duc la rezultate noi și interesante. Redăm mai întîi schemele de formă:

1) mg. 3361 I i — A B C D E F G A H E C D I D J J′ H K L M N O E G;

2) mg. 3363 I d — A B′ D′ I D E P M L′ N R S T N F G U[6].

Este evidentă forma „deschisă", fără repetări importante, în care introducerea continuă de material muzical nou reprezintă principiul de bază; reluările cu totul izolate ale unor fraze par întîmplătoare (A, grupul E C D, D, H, E pentru prima piesă și D, N, grupul F G în cea de-a doua). Apariția unor noi fraze cu ocazia altor înregistrări, pe lîngă prezența parțială a celor din prima înregistrare, ar putea să ne ducă la concluzia că, în acest tipar, poate fi introdus oricît material nou. Alte melodii de Brîuleț ne relevă însă că frazele acestui joc, practic aproape infinite ca număr, trebuie să respecte cîteva condiții, proprii tipului respectiv, ceea ce le limitează variabilitatea, și anume: 1) să aibă o structură internă celulară; 2) să uzeze de anumite formule melodice specifice (cu aspect de figurație armonică) de virtuozitate; 3) aceste formule să fie preluate în cele mai diferite moduri, variate, transpuse, combinate diferit etc., ansamblul în care sînt încadrate — fraza — putînd apărea ca nou etc.

În urma celor relatate mai sus, considerăm acest stadiu de interpretare ca fiind de tip lăutăresc, cu unele elemente de improvizație de tip țărănesc incluse. Acest tip de interpretare are însă formele sale cele mai pregnante și independente de existență în melodica sîrbelor de tipul 3, lăutăresc. Deosebirea între acest tip de Sîrbă și jocul Breaza nefiind esențială din punctul de vedere al formei libere [7], ne vom rezuma la analiza

[5] Rezultatele acestei analize pot fi considerate mai puțin concludente, ținînd seama de faptul că piesele sus-menționate au fost culese de la informator în aceeași zi, fiind interpretate la instrumente diferite (fluier mic, mijlociu, mare); precizăm însă că informatorului i s-a cerut să cînte aceeași piesă, de asemenea că nu a fost întrerupt de culegător (ultimele observații sînt valabile pentru toate înregistrările efectuate cu prilejul acestui experiment).

[6] Ca și în cazul celorlalte structuri prezentate, numerotăm frazele noi apărute în continuare, pentru toate înregistrările, acest lucru fiind necesar pentru compararea lor fără dificultăți.

[7] De altfel, în piesa nr. 4 (mg. 3361 I o), începînd cu fraza a 16-a, informatorul introduce o serie de materiale muzicale specifice Brezei, fără a se remarca o contradicție față de frazele expuse anterior; acest fenomen este posibil datorită caracterului eterogen al melodicii acestor două tipuri de jocuri.

cîtorva înregistrări ale unei sîrbe, culese de la acelaşi informator lăutar (vezi nota 3). Schemele formelor acestor piese sînt :

1) mg. 3363 I a — A B C D E F G H G I J K F A′ E′ L M N O P R S T U V X V Y X T′ 1 2 [8];

2) mg. 3305 I a — A B′ C D E F 3 4 5 F′ 6 7 8 8′ 7 9;

3) mg. 3361 I d — A D′ L 10 11 L′ B″ D′ E′;

4) mg. 3361 I o — A′ 1 2 L M F′ G′ H′ G″ F′ 13 14 15 L 11 L 16 17 F″ 18 F″ 19 20 21 22 T 21 23 S′.

Cîteva observaţii : 1) numărul total al frazelor utilizate în aceste patru înregistrări ale aceleiaşi piese este de 47, ceea ce depăşeşte, ca întindere, orice formă a unui alt joc cunoscut în zona noastră. Aceste fraze pot fi grupate în : fraze de joc propriu-zis — înrudite între ele prin mişcarea lor dinamică de şaisprezecimi (subdiviziune ternară caracteristică) — şi fraze preluate din cîntece vocale, cu o mişcare mai largă, pulsaţia acompaniamentului fiind cea care menţine caracterul jocului, ca gen muzical aparte ; 2) reluările de fraze sînt întîmplătoare, avînd însă anumite limite ; ele servesc la legătura între materialul melodic deja expus şi cel cu totul nou, trecînd de altfel neobservate în masa de fraze sudate perfect (exemplu — frazele A şi F sînt singurele care apar în toate cele patru înregistrări, prima definind piesa, a doua servind ca legătură ; de asemenea, frazele D şi L au roluri ceva mai importante faţă de celelalte etc.) ; 3) se poate observa o oarecare alternanţă liberă între frazele largi de cîntec (cu o structură frazală sau chiar bifrazală) şi cele specifice de joc (cu structură internă motivică, celulară sau chiar subcelulară), alternanţă stabilită de gustul lăutarului şi de cultura lui muzicală ; 4) aceste piese reprezintă modelul cel mai pregnant de improvizaţie de tip lăutăresc, expansivă şi risipitoare de material muzical divers, mai puţin prelucrat decît adăugat, juxtapus, lungimea unor piese fiind dictată uneori, pur şi simplu, de necesitatea de a acoperi o anumită durată de timp, conform solicitării jucătorilor sau asistenţei [9].

Din cele relatate mai sus reiese că noţiunea de formă liberă poate avea mai multe accepţiuni, destul de diferite între ele ; ele se pot deosebi atît prin gradul de depărtare faţă de o formă fixă („coeficient improvizatoric"), cît şi după principiul folosit. Vom căuta să completăm imaginea formei libere, rezultată din prezentarea structurilor melodiilor de Brîu, Ardeleană, Brîuleţ şi Sîrbă, cu alte exemple, schiţînd cu această ocazie şi un început de sistematizare a acestor multiple posibilităţi.

Astfel, ca şi în exemplele de Brîu bătrîn de mai sus, întîlnim cazuri de formă cu un „coeficient improvizatoric" redus într-o serie de piese care utilizează un material muzical restrîns — două sau trei fraze. În unele

[8] Am folosit în numerotarea frazelor cifre, după epuizarea literelor alfabetului.

[9] Este interesant a reda aici observaţiile informatorilor citaţi privitoare la acest stil de interpretare. Astfel, Ţîntea Ion afirmă : „Trec din una în alta, cum fac ţiganii pe-aici", referindu-se la felul în care a cîntat Ardeleana, iar Machedon Ion „Sunt mai multe melodii (de Sîrbă). Să cercăm s-o facem pe asta acum... Tot cam în asta dăm", ceea ce relevă caracterul vag al noţiunii de melodie în concepţia lăutărească, precum şi limitele posibilităţilor de improvizaţie.

cazuri, ele abia pot fi separate de cele cu formă fixă, ca în melodiile de Ursărească (fgr. 1878 b) de formă A B A′ B′ B′; alteori, combinarea diferită a acestor elemente cunoaște o anumită periodicitate, ca în Fecioreasca (mg. 3363 I i), de formă A B A′ C A′ D A′ C, sau este dominată de asimetrie, ca în melodia de Brîuleț (mg. 3097 e), cu forma A B C A C B A A C′ B′. Frazele pot rezulta din combinarea liberă a unor motive sau celule de bază, ca în cazul jocurilor Brîul bătrîn, Ursărească, sau pot fi de sine stătătoare ca în Fecioreasca, Brîulețul. Alte exemple similare: Slănicul (mg. 3361 I j) — A B C A B B C A B C, (mg. 1126 d) — A B A A B A B A B A B A A B A A B A B A A B, (mg. 1126 c) A B A B B A B A B; Chindia (mg. 3360 II v) — A A B A A B′ A A B′ B′ A; Alunelul (mg. 3361 I h) — A B B′ A B B′ B′ A B B′ A B B′ A B B′ B′ A B B′ A B B′; Arțăgana (mg. 3360 II f) — A B A B B A B A′ B′ A′ B′ B′ A B B A B A′ B′ B′ etc.

În alte cazuri, la repetițiile unor fraze, apar elemente noi, a căror importanță nu o depășește însă pe aceea a nucleului stabil al piesei [10]. Aceste elemente noi, prezente totuși, pot fi de natură variațională, bazate pe combinarea diferită a vechilor elemente, în fraze noi, sau pe introducerea de nou material, intercalat în cel vechi. În afara melodiilor de Ardeleană prezentate, exemplificăm prin formele pieselor: Cățeaua (mg. 3363 II j) — A B A C B′ A B A; Mutul (mg. 3361 II s) — A B C A′ B D A B A D E A′ B D D B A (în care apare și combinarea diferită a elementelor deja expuse); Sultănica (mg. 3098 c) — A B C D A B E C D; Sîrbeasca (mg. 3363 II d) — A B A B C A B C A B C A B A B C A B; Poșovoaica (mg. 3309 II e) — A B C A B A′ C D E C′ A C′ F G C A′ B C etc.

Elementele care leagă forma liberă de cea fixă sînt încă mai slabe în cazul în care, după o secțiune relativ stabilă — de obicei plasată la începutul piesei —, se introduc materiale noi, forma liberă dominînd apoi categoric. Cîteva exemple, la început doar cu un rudiment de expansiune a formei libere, apoi concludente: Breaza (fgr. 1887 b) — A A′ A″ A‴ B; Chindia (mg. 1124 c) — A B C A B C A B B C A B C D E F A B C C E F; Ciobănașul (mg. 3361 II h) — A B A B′ C D E; Breaza (mg. 3363 I e) — A B A B C A B C D E F G H F I J F G K; cu un „nucleu stabil" foarte concis — Brîul pe șase (mg. 3361 I l) — A B C A B C′ D E F G H I J J′ E A B K L M A sau, din contră, foarte întins — Brîulețul (mg. 3309 II a) — A B A′ B C D A″ B A′ B C D A″ D; Breaza (mg. 3097 e′) — A A′ B B′ C B B′ D E F G D A B B′ C H I etc.

Cu aceasta însă trecem spre un alt tip de formă liberă, al cărui specific este tocmai tendința de fixare a anumitor nuclee în marea masă a structurii aparent informe; aceasta duce desigur la o anumită periodicitate, fără a putea considera că este vorba de o eventuală apropiere față de o formă fixă. Cîteva exemple: Mărunțica (mg. 3098 f) — A B C D E B C D B C D A B C D E B; Poșovoaica (mg. 3098 e) — A B C A D D′ B C A E F B′ G B C A; Țigănească (mg. 3308 II f) — A B A B C D C A B A B C A B A′ B; mai multe nuclee — Ciobănașul

[10] Considerăm mai oportun a numi aceste forme, ca și pe cele exemplificate mai înainte, forme semilibere.

(mg. 3098 b)—A B A B A B′ C D C D B′ B′ A A B′ B′ C D C DB′ C D etc.

Un caz particular îl constituie fixarea deplină a acestui nucleu, ca în Mînioasa (mg. 1126 g) — A B C B C B C, prin care ne apropiem din nou, de data aceasta evident, însă pe un alt drum, de forma fixă.

Principiul rondo-ului [11] este de asemenea prezent, ca în exemplele ce urmează: Alunelul (mg. 3360 II h) — A B C A D A B, Ungurica (fgr. 6094 a) — A B A A C A C A A′ sau, mai complex, în Brîul bătrîn (mg. 3097 s) — A B C D E F A B C′ C″ B D G D H A B′ I C‴ C⁗ C⁗′ C J′ etc., asociat cu alte principii expuse mai sus (combinaţii diferite, repetiţii variate etc.) în Brîuleţul (mg. 3097 g′) — A B C A B D D A B D D A E A B D D A B D F G A′ C D A B C D A′ D D A′ C D D A B C D D A″ B C D D E H I.

Cel mai independent tip de formă liberă este desigur însă acela în care elementele noi se succedă fără întrerupere (sau cu întreruperi nesemnificative), aşa cum am exemplificat prin melodiile de Brîuleţ şi Sîrbă expuse mai sus sau ca în cele ce urmează, în care întîlnim şi unele reluări: Hora Miresii (mg. 3363 I g) — A B C D E F G G′ D E F G′ G′; Ursărească (mg. 3361 II a) — A B C D A E F G I J K L M N O; Brîuleţul (mg. 3097 u) — A B A C D E F G H I J K L M A C E N O P R S T U V V′ X T′ Y Z Z′ 1 1′ V′ X 2 1 1′ V′ X 1″ 3 4 5 X 1; Brîul pe şase (mg. 3361 I m) — A B C D E F G H I J I H H K L; Ardeleana (mg. 3363 I b) — A A′ B C D E F G G′ H I J H′ H″ F F K; sau, cu o formă complet „deschisă": Breaza (mg. 3097 h) — A B C D E F; Ardelenia (mg. 1125 d) — A B C D E F G H etc.

★

Pe baza celor arătate mai sus, precum şi a altor observaţii pe care nu le mai expunem, considerăm necesar a trage cîteva concluzii privitoare la această formă liberă, concluzii care depăşesc prin generalitatea lor aspectele particulare ale zonei Bran, de la care am pornit. Enumerăm cele cinci tipuri de formă liberă care s-au desprins din analizele noastre, clasificate din punctul de vedere al mărimii „coeficientului improvizatoric". Precizăm că acesta există, de altfel, în proporţii diferite, în orice fel de formă, inclusiv în cea fixă, după cum, în cele mai caracteristice forme libere, nu se ajunge niciodată la un haos structural.

1) Forma bazată pe combinarea diferită a cîtorva elemente, reduse ca număr (tipul de interpretare vechi ţărănesc), acestea fiind fie celule, motive, fie fraze. (Simbol: A B C A C B A B B C C etc.)

2) Forma bazată pe un nucleu parţial fixat — de două sau trei elemente — la care se adaugă, cu ocazia repetiţiilor, material nou care nu domină însă. (Simbol: A B C A B C D A E C D etc.)

3) Forma bazată pe o secţiune de relativă stabilitate, urmată de o a doua secţiune, absolut liberă. (Simbol: A B A B A B C D E F G H I etc.)

4) Forma liberă în care se pot distinge cîteva grupări aparent constante sau reluări, care par a tinde spre fixare. (Simbol: A B C D A B C E F G B C H I etc.)

[11] În sensul cel mai general, al revenirii periodice al unui element, „cuplet".

5) Forma liberă „deschisă", bazată pe introducerea continuă de material nou (tipul de improvizație nou lăutăresc; simbol: A B C D E F G H I J K L M etc.).

După cum vedem, cele două tipuri de improvizație — numite de noi țărănesc și lăutăresc — se situează pe această schemă la antipozi, ele personificînd astfel două principii diferite care acționează în contradicție dialectică: cel al combinării elementelor vechi și cel al adăugării de noi elemente.

Accentuăm în mod deosebit că limitele între aceste cinci tipuri de formă liberă prezentate, precum și puritatea lor, sînt cu totul ideale; în mod concret, ele nu există decît sub aspectul combinațiilor în proporții diferite. Acest fenomen se poate produce fie prin acțiunea simultană a cîtorva tipuri diferite, fie prin eșalonarea lor. Astfel, de exemplu, tipul 1 („combinarea elementelor date") intervine frecvent în aproape toate celelalte tipuri, existînd însă uneori și de sine stătător; tipul 5 („introducerea continuă de material nou") îl găsim combinat de asemenea cu toate celelalte, contribuind chiar substanțial la definirea tipului 2 („nucleu constant însoțit de material nou la repetiții"), a tipului 3 („secțiune stabilă introductivă, apoi formă deschisă") și a tipului 4 („tendință de fixare a unor grupări în cadrul formei libere"), mai rar independent. Aceste ultime trei tipuri sînt în mod evident înrudite, ele existînd de altfel frecvent în combinații. În mod practic, este vorba deci de a stabili doar ce tip domină într-o piesă anumită.

Nu considerăm oportun a stabili o relație evolutivă între aceste tipuri de formă liberă, cu toate că unele cazuri particulare par a pleda pentru aceasta; din contră, este mai necesar a preveni împotriva confuziilor pe care le face posibilă o asemenea concepție, deoarece mișcări în diferite direcții între aceste tipuri au loc în permanență, fără ca vreunul sau altul să fie desființat astfel sau să le includă pe celelalte.

## CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DE LA FORME LIBRE

À la suite de l'analyse des mélodies de danse à structure improvisée, de la région folklorique de Bran (Roumanie), aussi que des enregistrements expérimentaux répétés de la même pièce du même informateur, on a pu dépister quelques types de forme libre, classifiés selon le «coefficient d'improvisation»: 1) la forme libre basée sur la combinaison d'un petit nombre d'éléments (symbole — ABCACBABBCC etc.); 2) la forme libre basée sur un noyau partiellement fixé, auquel on ajoute des éléments nouveaux à chaque répétition (symbole — ABCABCDAECD etc.); 3) la forme libre basée sur une section stable introductive, suivie des éléments nouveaux (symbole ABABABCDEFGHI etc.); 4) la forme libre basée sur la tendance de cristallisation de quelques groupes constants, dans un cadre d'improvisation (symbole — ABCDABCEFGBCHI etc.); 5) la forme libre «ouverte», basée sur l'introduction continue de nouveaux éléments (symbole — ABCDEFGHI, etc.).

Ces types de forme libre n'existent pas à l'état pur, mais dans des combinaisons très diverses; nous ne trouvons aucun rapport évolutif concluant entre eux.

# LEGENDA POPULARĂ SĂSEASCĂ DIN ZONA REGHINULUI*

HANNI MARKEL

Localităţile zonei Reghin în care se află şi populaţie săsească sînt dispuse în trei direcţii în jurul oraşului: Petelea (= P.) la sud, înspre Tîrgu-Mureş, Ideciu de Jos (= Id. J.) şi de Sus (= Id. S.) la nord-est, înspre Deda, iar Dedradul (= D.), Batoşul (= B.) şi Uila (= U.) la nord-vest (înspre Bistriţa). În fiecare din comunele Petelea, Ideciu de Jos şi de Sus găsim aproximativ o sută de localnici saşi, numărul lor fiind în jur de cîte trei sute în Dedrad, Batoş, Uila şi Reghin (= R.).

Cu ocazia cercetărilor efectuate în aceste localităţi, am constatat că repertoriul de proză al acestora oferă o imagine relativ diferenţiată. În Reghin, prezent în toate antologiile folclorice săseşti din trecut [1], amintirea subiectelor povestite cu un secol în urmă nu se mai păstrează decît prin intermediul surselor livreşti, doar anecdota rămîne o specie vie şi astăzi. Petelea e şi ea foarte săracă în ceea ce priveşte tradiţia orală. Mai bună este situaţia prozei populare în restul comunelor cercetate. Dacă la Ideciu de Sus şi Dedrad, repertoriul folcloric e mai sărac decît în Ideciu de Jos şi Batoş, în toate aceste localităţi am culeş totuşi principalele specii ale prozei populare. Cel mai conservator se dovedeşte a fi satul Uila.

Dintre speciile prozei, basmul despre animale e relativ frecvent în povestitul acestei zone. Nu am înregistrat multe piese (Id. J. 3, Id. S. 2, D. 1, B. 6, U. 9, R. — , P. — ), dar acestea au o circulaţie mai generală.

---

* Comunicare prezentată la Sesiunea Institutului de etnografie şi folclor, Bucureşti, 26 iulie 1967.

[1] La basme, contribuţia numerică a acestei zone la colecţia lui Josef Haltrich, *Deutsche Volksmärchen aus dem Sachsenlande in Siebenbürgen*, III. Aufl., Wien, 1882, nu se poate stabili cu precizie. Citeva date se pot afla totuşi din volumul J. Haltrich — J. Wolf, *Zur Volkskunde der Siebenbürger Sachsen*, Wien, 1885, unde Haltrich indică sursele basmelor despre animale şi ale citorva basme propriu-zise din colecţia amintită (adnotări, p. 493—527): 8 dintre basmele despre animale erau cunoscute şi la Ideciu de Jos, 6 şi la Reghin, iar dintre basmele propriu-zise 5 circulau şi la Reghin.

Colecţia reprezentativă de legende populare săseşti a lui Friedrich Müller, *Siebenbürgische Sagen*, II. veränderte Auflage, Wien—Hermannstadt, 1885, cuprinde 21 de legende provenite din Reghin, 5 din Ideciu de Jos, 2 din Petelea, cîte 1 din Dedrad şi Batoş, fiind absente Ideciu de Sus şi Uila. Richard Huss, *Sagen und Erzählungen aus dem Nösnergau und aus dem Regener Ländchen*, Bistritz, 1927, nu aduce material inedit din zona Reghin.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 4, p. 349—355, Bucureşti, 1968

Repertoriul de basme propriu-zise conține, în mare măsură, reproduceri (în fața copiilor) de basme citite. Am înregistrat totuși cîteva piese autentic populare (Id. J. 1, D. 3, B.2, U. 3). Același lucru e valabil și pentru basmul nuvelistic (Id. J. 5, Id. S. 4). Snoava și anecdota, în schimb, sînt mai bogat reprezentate și în ce privește răspîndirea lor (Id. J. 9, Id. S. 3, R. 25, D. 3, B.2, U. 11).

Am înregistrat în total, în această zonă, 46 de legende și 23 de povestiri superstițioase [2], „memorate". Apropierea motivică între cele două specii, precum și instabilitatea graniței formale dintre ele justifică, cred, luarea în considerație, în cele ce urmează, și a povestirilor superstițioase. Acestea din urmă izvorăsc din legătura directă a individului cu reprezentările de ordin mitic superstițios, legătură exprimată mai indirect în legendă.

Pe lîngă acest raport, pe lîngă însești temele cunoscute și aflate în circulație, este esențial să urmărim și poziția informatorului actual față de materialul expus. În felul acesta se pot surprinde caracteristici ale transmiterii legendelor într-o etapă în care cele comunicate de ele nu mai sînt actuale, cît și unele tendințe de evoluție pe viitor ale acestei specii.

Tematica legendelor săsești din această zonă nu este prea variată și nu acoperă în mod egal toate domeniile legendei. Semnalăm absența totală a *legendei religioase*, la a cărei dispariție a contribuit hotărîtor protestantismul.

*Legenda etiologică* — explicarea atît de naivă și de multe ori deosebit de poetică a originii lumii și a lucrurilor — e legată de o mentalitate arhaică, de raportul intim al omului cu lumea care-l înconjură. În localitățile cercetate, ca de altfel în întreg folclorul săsesc, găsim foarte puține legende de acest fel [3]. Chiar și denumiri ieșite din comun nu se leagă de o anumită ficțiune care le-ar explica. Și dacă există, ele conțin o notă de îndoială (mg. 1209 i, Id. J., mg. 1435 II g, B.) sau se relativează cele expuse: „Dacă e într-adevăr așa..., bătrînii au spus așa" (mg. 1209 d, Id. J.).

Puține evenimente istorice și locale s-au transmis prin viu grai generațiilor contemporane. Pe lîngă cunoașterea sporadică sau prin intermediul școlii a unor *legende istorice* cu caracter local, despre fapte eroice din timpul năvălirilor turco-tătare (mg. 1209 i, Id. J., mg. 1309 o, R., mg. 1435 II f, B.), despre nașterea sau dispariția unor localități (mg. 1435 II h, B., mg. 1480 I g, U.) sau despre disputarea unei fîșii de pămînt între două sate (mg. 1480 I n, U.), întîlnim însă și subiecte cu o circulație mai vie. Astfel, fapta deosebită a unui primar din Batoș de a accepta să fie închis într-un butoi, pentru a putea trece astfel granița și a obține eliberarea batoșenilor de obligațiile feudale, e bine cunoscută în această comună (mg. 1435 II i). De același nume s-a legat și răscumpărarea „copiilor săi" (adică a tuturor sătenilor) de la nobil, cu o baniță de aur (mg. 1436 I f). Existența de variante ale aceluiași tip denotă o circulație destul de susținută și a subiectului despre femeia din Uila care a ajuns în prizonierat la tătari și care s-a întors acasă, nerecunoscută de nimeni. Oricît de neînsemnat ar părea faptul că se iscă discuții în legătură cu anumite amănunte,

[2] Cf. Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, București, 1966, vol. I, p. 37—38.

[3] Astfel în colecția lui F. Müller aflăm o singură legendă etiologică cosmologică (din Reghin !), altele, puține, sînt de ordin toponimic (nr. 11, 13, 224 etc.); eshatologică e doar nr. 2.

fenomenul indică totuşi participarea activă a informatorilor la plăsmuirea unui subiect bine cunoscut, pe care vor să-l păstreze cu exactitate, fiecare fiind convins că cele spuse de el corespund realităţii. Se cunoaşte numele femeii, şi chiar detalii referitoare la casa în care locuia şi de care cei vîrstnici îşi mai amintesc. Anumite puncte cunoscute din locul ei natal, momentele impresionante ale unor peripeţii neobişnuite, cu accentele lor sentimentale, admiraţia pentru atîtea sacrificii făcute pentru a-şi revedea satul, sînt, desigur, factori care au contribuit la păstrarea motivului de largă circulaţie în această localizare şi datare. Prin această legendă am găsit la Uila, în momentul de faţă, o situaţie echivalentă, probabil, cu cea din Ideciu de Jos, acum o sută de ani. În colecţia de legende populare săseşti a lui Friederich Müller [4] e atestată fapta eroică a unui tată din Ideciu de Jos care şi-a salvat copilul din mijlocul duşmanilor. Legenda e astăzi aproape necunoscută, iar cei care o mai ştiu nu o redau ca pe un lucru cert, ci o prezintă ca pe ceva străin : informatorul nu vrea să susţină un lucru care nu poate fi controlat (mg. 1208 i).

Există, mai ales la bărbaţi, o tendinţă aproape generală de a căuta un suport raţional subiectelor provenite din tradiţie. Johann Kräutner (80 ani, B.), de pildă, nu crede numai că aproape de Batoş ar fi existat cîndva un sat, dispărut acum, ci s-a convins singur de urmele acestuia (mg. 1435 II g), sau, povestind despre originea satului Uila, Johann Binder (34 ani) se simte obligat să dea ca repere datele imigrării saşilor în Transilvania (mg. 1480 I g). Pretenţia de a fi adevărată caracterizează în general legenda propriu-zisă, aceste încercări de verificare sau de susţinere prin date certe corespund însă unui nivel mai ridicat al mentalităţii oamenilor, care nu mai pot fi convinşi prin indicarea unei persoane mai în vîrstă, de la care deţin subiectul bunăoară, drept garanţie a exactităţii.

Legenda despre uriaşi, cu toate că e vorba de fiinţe supraomeneşti, poartă, în multe cazuri, mai mult trăsăturile tradiţiei istorico-locale decît ale *legendei mitice*. Întîmplări despre uriaşi s-au păstrat în povestit mai ales în Ideciu de Jos şi Batoş, unde localizările au fost sprijinite de ruinele unor cetăţi de odinioară. Dacă în varianta publicată în colecţia amintită a lui F. Müller producerea furtunilor era caracteristică uriaşilor (nr. 15, din Id. J.), acest element e cu totul absent în variantele înregistrate în anii din urmă. Legenda, mitică la origine, a devenit astfel o circumscriere a mărimii uriaşilor : uriaşii îşi întind mîna (sau sita) de pe o cetate pe cealaltă (mg. 1209 b, e, g, Id. J.) sau copila uriaşilor culege în şorţ un ţăran cu boi cu tot şi-l aşază în acelaşi loc, în urma dojenii părinţilor (mg. 1209 e, g, Id. J., mg. 1280 h, Id. S., mg. 1435 I h, B.).

În aceeaşi direcţie a evoluat şi legenda despre comori. Nu apar atît legende despre spirite sau fiinţe mitice care păzesc comorile şi întîlnirea omului cu ele, ci mai mult relatări despre anumite locuri unde se spune că ar exista comori şi eventuale încercări zadarnice de a le ridica (mg. 1309 d, R., mg. 1435 II o, B., mg. 1480 I h, U.). Avem totuşi şi cîteva atestări despre fiinţe mitice : omul alb, femeia albă. Originare din sfera „morţilor", aceste figuri nu mai păstrează însă aici accepţiunea necesităţii mîntuirii lor, ci sînt pur şi simplu forţe de pe tărîmul celălalt, care păzesc o comoară. Povestitoarea Maria Schuster, 66 ani, din Ideciu de Sus, prezintă legenda despre omul alb dătător de bani ca o afirmaţie pentru care nu-şi asumă

[4] *Op. cit.*, nr. 581.

nici o răspundere (mg. 1280 j). Alta este atitudinea lui Ştefan Jung, 61 ani, din Batoş. El povesteşte, adînc mişcat, de făptura albă care a apărut de două ori în faţa slugii. Şi acum se resimte părerea de rău că nu el a fost cel ales, ca şi indignarea că vecina curioasă a trecut pe lîngă ei cînd săpau tăcuţi la locul indicat şi i-a obligat să încalce tabuul tăcerii. Vorbeşte cu toată seriozitatea şi gravitatea de apariţia femeu albe, cu toate că nici măcar nu susţine că ar fi văzut sau simţit ceva :

„Eu spun către băiat :

— Da unde este femeia aia albă ?

— Uite aici, aici, spune el.

Na, eu nu văd nimic. Bine. Spun către băiat :

— Măi, băiete, ia-mi tu mîna şi pune-o pe femeia aia albă, ca s-o văd şi eu.

El mi-a luat mîna şi mi-a pus-o pe ea, dar tot nimic n-am simţit. Dar nu mi-a fost totuna. Am venit înapoi în grajd şi zic către băiat :

— Ceea ce e acolo al tău noroc era să fie !"

Ştefan Jung nu este un caz reprezentativ, dar e totuşi posibil să mai aflăm şi azi indivizi ca el, cum e, de exemplu, Katharina Sîntean (70, Id. J.), care şi acum se cutremură la amintirea întîlnirilor zguduitoare cu fiinţe sau obiecte necunoscute, înspăimîntătoare (mg. 1209 j, k).

Legendele despre drac — atît de răspîndite odinioară tocmai la Reghin [5] — au dispărut în mare parte, ca şi credinţele pe care se bazau. Povestind despre întîlnirea unui bătrîn cu dracul, Rosina Kroner (60, U.) demonstrează că moşul era un fricos (mg. 1481 II e), naraţiunea ei fiind de fapt doar relatarea unui subiect cunoscut de legendă. Prin explicarea raţională, povestitoarea destramă însăşi legenda ca formă. În mod asemănător, Susanna Binder (32, U.) îşi încheie relatarea despre un răufăcător care s-a sinucis după ce şi-a omorît nevasta, astfel : „Şi cînd i-au scos din casă, au căzut imediat doi şoareci din pod, morţi, şi oamenii bătrîni au spus :

— Na, ăsta-i dracul şi nevasta lui ! "(Mg. 1480 I k.). Ea nu se îndoieşte de faptul că au căzut doi şoareci morţi din pod, dar zîmbeşte redînd sentinţa bătrînilor, cu care nu se identifică.

Distanţarea faţă de un subiect tradiţional, trecut prin controlul raţiunii, rezultă convingător din următoarea legendă povestită de Maria Schuster (66) din Ideciu de Sus, în a cărei traducere am căutat să ţin seama de posibilitatea specifică limbii şi dialectelor germane de a transpune vorbirea directă în vorbire indirectă, conform atitudinii faţă de conţinutul comunicării. Redarea la modul indicativ exprimă aderarea la cele ascultate şi transmise, pe cînd conjunctivul — tradus aci cu optativul — poate exprima îndoiala pînă la neverosimilitate.

„Vecina mi-a povestit apoi, tot atunci cînd mi-a povestit şi despre omul alb :

Într-o noapte ar fi venit un om la geam şi i-ar fi strigat tatălui ei :

— Măi cumetre, scoală-te repede şi hai să mergem la pescuit !

Tatăl s-ar fi sculat repede şi ar fi luat o plasă, s-ar fi dus cu el. Şi peste podul mare, şi apoi peste poduţul deasupra pîrîului, şi apoi încolo, pe la moară. Şi cînd ar fi ajuns la moară, omu' acela ar fi zis :

[5] F. Müller, *op. cit.*, nr. 158, 161, 168, 173, 224.

— Cumetre, dă-mi un foc, aprinde-mi ţigara !

— Nu am foc, cumetre, nu mi-am luat cu mine chibrite.

Şi s-ar fi uitat în jos, şi cînd ar fi văzut, omu' acela care l-a strigat ar fi avut un picior de găină şi unul — un picior — de om. Şi ăsta s-ar fi gîndit imediat : « Vai, asta nu e bine, ăsta e dracu, nu te mai duce cu el ! »

Şi ar fi zis :

— Cumetre, nu mă mai duc, mă duc înapoi, nu mă mai duc la pescuit !

Şi ar fi venit înapoi, şi acela ar fi fost dracul. Dacă i-ar fi aprins ţigara, dracul l-ar fi dus cine ştie unde" (mg. 1280 k).

Prin acest procedeu gramatical, informatoarea se exclude, ocoleşte o luare de poziţie, toată răspunderea pentru cele afirmate rămînînd în seama vecinei de la care le-a aflat [6].

Vrăjitoarele, vrăjitoriile sînt şi astăzi, atît în acest ţinut, cît şi aiurea, subiecte foarte răspîndite de legende şi povestiri superstiţioase. Şi în acest caz există o corespondenţă între forma lor actuală şi stadiul în care se află cunoaşterea credinţelor respective.

Motivul cel mai frecvent al mulsului (mg. 1209 c, Id. J., mg. 1435 I b, B., mg. 1480 I p. II h, k, U.) circulă numai în Batoş şi Uila şi în accepţiunea lui propriu-zis magică : vrăjitoarea putea să mulgă la gard, la copac, prin ştergar (mg. 1435 If, B., mg. 1480 I o, U.). Thomas Karschti (66, Id. J.), vorbind de răzbunarea unui păgubit, nu mai înţelege ce legătură are gardul cu laptele luat şi cu presupusa vrăjitoare (mg. 1208 h) ; îl interesează mai mult efectele actului de răzbunare decît cel de vrăjitorie, iar atitudinea lui trece subiectul de legendă în domeniul snoavei. Altă temă frecventă, mai mult sau mai puţin conformă reprezentărilor generale, este hora vrăjitoarelor (mg. 1280 d, i, Id. S., mg. 1209 d, Id. J.), care prezintă diferenţieri de amănunt în ce priveşte cunoaşterea şi credinţa.

Un strat vechi de credinţe e consemnat în reprezentarea despre capacitatea de a se transforma a vrăjitorilor (mg. 1480 I i, U.). Apare pe arie o broască mare. Dacă nu e observată, grîul e vrăjit să se mute în hambarul vrăjitorului broască. Dar stăpînul o străpunge cu furca de oţel şi, la aceiaşi oră, moare un om, bănuit de mult de vrăjitorie (mg. 1481 I e, U.). O veche superstiţie e însoţită aici şi de cunoaşterea practicilor necesare pentru anihilarea puterii vrăjmaşe, ca şi în alte cazuri de desfacere a vrăjii (mg. 1435 I b, c, d, g, II k, l, B., mg. 1481 I f, II h, mg. 1480 I p, U.).

Există însă şi posibilitatea unei confruntări cu vrăjitorii, care se soldează cu un sfîrşit tragic : vrăjitoarele impun tînărului care le-a surprins hora tabu-ul tăcerii, Acest lucru însuşi îl doboară, iar prin destăinuirea în faţa mamei lămureşte, de fapt, numai cauzele morţii iminente (mg. 1280 c, Id. S.) ; femeia care şi-a bătut joc de o vrăjitoare şchioapă suportă, în consecinţă, o' boală gravă timp de şapte ani (mg. 1480 II i, U.), iar curiosul sfidător rămîne toată viaţa cu spatele încovoiat (mg. 1435 II d, B.).

Pe lîngă asemenea teme, care se desfăşoară într-o manieră tipică de legendă, altele sînt prezentate cu o pretinsă superioritate, de pe o poziţie sfidătoare, de derîdere, ele fiind mai degrabă snoave decît legende, din care se pot păstra totuşi o anumită ezitare în acţiune, o frică oarecum tăinuită, nemărturisită(mg. 1208 g, Id. J.).

---

[6] Vezişi Gstav Gurüner *Waldeckische Volkserzählungen*, Marburg, 1964, p. 34.

Figura vrăjitoarelor — ca şi a dracului, de pildă — a atras şi motive tipice altor fiinţe mitice. Ea a asimilat astfel şi reprezentarea coşmarului [7], rezultînd motivul destul de frecvent (mg. 1435 I c, d, B.) al vrăjitoarei care-şi chinuieşte noaptea victima, deseori prin transformarea acesteia în cal; uneori urmează şi inversarea rolurilor: vrăjitoarea e transformată în cal, aruncîndu-i-se hamul în spate, e potcovită şi prin aceasta demascată (mg. 1435 I g, II 1, B.; mg. 1481 I f, U.). Faţă de acestea, binecuvîntarea făinii de către vrăjitoarele din hora de lîngă moară corespunde, de fapt, unei acţiuni a „subpămîntenilor" binevoitori faţă de omul care îi întîmpină cum se cuvine (mg. 1280 g, Id. S., mg. 1435 II j, B., mg. 1480 I j, U.). Nota de apreciere pozitivă e cu totul străină în complexul temelor vrăjitoreşti, al magiei negative pentru oamenii de rînd.

În general se remarcă absenţa unor credinţe puternice, care ar putea genera povestiri pe astfel de teme („Glaubensbericht"). Excepţie face şi aici Uila, unde relatările despre anumite întîmplări care au la bază credinţe sînt destul de numeroase şi arhaice: efectele visurilor şi înlăturarea lor (mg. 1480 I e), semne „confirmate" ale morţii (mg. 1480 I f) etc.

Urmărind atestările locale ale diferitelor teme, se poate constata că nu există un repertoriu caracteristic pentru tot ţinutul. Repertoriul de legende al diferitelor sate are mai mult caracter local, cu puţine concordanţe supralocale în tematică şi cu sensibile disproporţii cantitative. Totuşi, ceea ce dă acestui ţinut o situaţie oarecum aparte este tocmai proporţia relativ mare a legendelor (68 din 183 de piese înregistrate). După cît se pare, zona Reghin nu e reprezentativă pentru situaţia legendei în folclorul săsesc în general, deşi preponderenţa ei în repertoriul actual de proză este un lucru destul de des semnalat în publicaţiile de specialitate [8]. În satele cercetate de noi, fenomenul păstrării se explică în mare măsură prin evoluţia istorico-socială, întîrziată din cauza obligaţiilor feudale tocmai în cazul satelor unde tradiţia e mai vie, dublată, uneori, de izolarea geografică, cu toate implicaţiile ei, lucru mai evident pentru satul Uila. Dar nici în aceste sate nu găsim un repertoriu general cunoscut, caracteristică importantă a unei tradiţii vii de legende [9]. Căci purtătorii legendei sînt mai mult indivizi fie cu o mentalitate mai puţin evoluată, fie unii cu vădite posibilităţi de narare, chiar dacă au o viziune mai raţională asupra lumii. Ca tendinţă generală se pot constata un regres a ceea ce Will-Erich Peuckert numeşte „climatul mitic" al legendei [10], o accentuată demitizare, ca şi demagizarea vechilor reprezentări. Distanţarea progresivă de ceea ce comunică tradiţia, devenită neactuală, îşi găseşte expresia în pierderea legendei tradiţionale, în evoluţia ei spre snoavă sau în păstrarea ei ca simplă naraţiune cu motive de legendă: „Erzählsage" [11]. Transmiterea

[7] În sudul Ardealului însăşi denumirea săsească a coşmarului „Trud", s-a transferat în lumea vrăjitoarelor, suferind, probabil ulterior, din nou o specializare, referindu-se actualmente la vrăjitoarele care iau laptele vacilor.

[8] Cf. Lutz Röhrich, *Märchen und Wirklichkeit*, II. Aufl., Wiesbaden, 1964, p. 10. G. Grüner a cules în regiunea Waldeck (cf. *op. cit.*, p. 25) 739 de piese de proză populară, dintre care 476 sînt legende şi relatări despre credinţe („Glaubenserzählungen").

[9] Cf. Linda Dégh, *Processes of Legend Formation*, în „Laographia", XXII (1965), (International Congress for Folk-Narrative Research in Athens, 1.9—6.9, 1964, Lectures and Reports), p. 82.

[10] Will-Erich Peuckert, *Sagen. Geburt und Antwort der mythischen Welt*, Berlin, 1965, p. 34—36. Cf. şi p. 44, 52.

[11] L. Röhrich, *op. cit.*, p. 11.

aparent neutră, inactivă, exprimă, de fapt, neaderarea la cele cunoscute. Astfel, expunerea nu se concentrează asupra conținutului — specific fundamental al legendei propriu-zise [12] —, ci asupra modului de expunere, satisfacerea unor anumite pretenții artistice. Am observat, în repetate rînduri, strămutarea interesului în direcția întreținerii, a distracției, și sînt destul de mulți aceia care socotesc inferioare subiectele cunoscute, nedemne de luat în seamă, pentru că le lipsește un nucleu epic închegat [13].

Nu este exclusă, în ziua de azi, transmiterea legendelor în această zonă. Dar e cert că întregul sistem de repere tradiționale (credințe — superstiții, practici magice etc.) se destramă, temele încă cunoscute în unele localități fiind lipsite tot mai mult de transmițători și auditori. Ca și în cazul basmului, alte forme — netradiționale — intră în practica povestitului din zilele noastre, cum ar fi repovestirea unor lecturi sau filme, care au luat, printre altele, locul basmului. Întîmplări care zguduie adînc întreaga colectivitate (de exemplu moartea subită a unui tînăr din Uila — mg. 1480 I m) pot depăși sfera faptului comun, ridicîndu-se la rangul unui lucru demn de povestit într-o plăsmuire epică — corespondent modern al vechiului procedeu de apariție a legendelor [14].

[12] Cf. O. Birlea, *op. cit.*, vol. I, p. 31—32.

[13] Povestitorii buni Maria Weber, 42 ani, și Thomas Karschti, 56 ani, ambii din Ideciu de Jos, au refuzat să povestească ceea ce cunosc despre uriași, motivînd că nu sînt povestiri.

[14] Cf. Hermann Bausinger, *Strukturen des alltäglichen Erzählens*, în „Fabula", II (1958), nr. 3, în special p. 248—250.

# CONSIDERAŢII ASUPRA STADIULUI ACTUAL AL ETNOMUZICOLOGIEI

Ca toate ştiinţele noi, încă în curs de formare, etnomuzicologia cunoaşte azi o mare efervescenţă şi o mare înfruntare de păreri. Avîndu-şi punctul de plecare în măsurătorile acustice, prin centi, ale lui Ellis-Sharpe, în înregistrările mecanice de la inventarea fonografului (Edison şi ceilalţi) încoace, în noul sistem de clasificare organologică al lui Mahillon şi, în fine, în concepţiile din studiile şcolii berlineze, de muzicologie comparată, condusă de C. Stumpf, E. M. von Hornbostel şi C. Sachs, etnomuzicologia şi-a primit denumirea după titlul lucrării cu acest nume a regretatului savant olandez Jaap Kunst, apărută în 1950 (I, II, V). Receptarea noului termen a fost generală în Apus, cu el fiind de acord, între alţii, şi C. Brăiloiu. De asemenea se constată în ultimul timp şi o aderare tot mai masivă la el şi a unei serii de cercetători marxişti din Cehoslovacia, Ungaria, Iugoslavia, Polonia şi ţara noastră. Dar dacă termenul s-a impus, cîştigînd tot mai mult teren pe zi ce trece, nu tot aşa stau lucrurile cu ceea ce se înţelege prin el. Kunst (I, II), de exemplu, includea în etnomuzicologie numai „muzica tradiţională" (adică populară) cu excluderea artei europene culte şi semiculte şi considera că trebuie „studiate în cadrul ei « acculturaţia » (adică suprapunerea de influenţe), intervalica şi scările (prin sistemul centilor), problemele puse de munca de teren şi cea de birou, dificultăţile ridicate de înregistrările şi orchestrările materialului muzical popular, metodele de transcriere, comparaţia, faptelor de muzică asemănătoare la diverse popoare, apariţia muzicii în general şi toate aspectele organologiei populare".

De la Kunst, în acord sau în dezacord cu unele păreri ale sale, vor pleca şi ceilalţi cercetători, cu excepţia lui C. Brăiloiu care avea deja formulate o metodă de cercetare şi o serie de păreri proprii. În acel *Précis de musicologie* (VI b) şi în referatul *Muzicologia şi etnomuzicologia astăzi* (XII), ambele din 1958, anul morţii sale, C. Brăiloiu caută ca întotdeauna să precizeze, în chip socratic, ce trebuie şi ce nu trebuie făcut, fără să se încurce în definiţii. Observînd lipsa de unanimitate în teorie, terminologie şi chiar metodologie, Brăiloiu recomandă (III a, VI b, X 3, 10, 12, 16, 21 XII) ca remediu cît mai multe studii pe scară mondială şi întotdeauna riguros comparative ale materialului popular; aici rolul principal trebuie să-l deţină muzica populară, căci, spune el, „nu ne putem dispensa de referiri la folclor". Brăiloiu cere o fundamentare teoretică profundă a disciplinei, el subliniază funcţia socială a muzicii populare, fără să uite însă nici întemeierea ei pe legi instinctive şi pe o tendinţă spre sistem care-i permite să se perpetueze şi să se schimbe continuu în acelaşi timp. El mai arată importanţa muzicii exotice, precizează legătura dintre muzica cultă şi cea populară şi se pronunţă atît contra „bolii

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 4, p. 357–376, Bucureşti, 1968

istoricizării excesive", cît şi contra abordării numai pur muzicologice, deci incomplete, a materialului (cum o făcuse Bartók cîndva)[1].

Ideile acestea, sub o formă sau alta, stau la baza a tot ce s-a scris, începînd din 1950, în jurul etnomuzicologiei. Deocamdată, se constată două orientări mai importante asupra abordării materialului folcloric şi a problemelor sale, una aparţinînd etnomuzicologilor francezi şi alta celor americani.

Etnomuzicologii francezi şi belgieni [2], poate şi în urma intensei activităţi desfăşurate acolo de C. Brăiloiu, au un punct de vedere mai nemijlocit legat de realitatea folclorului. Ca şi Brăiloiu, de exemplu, G. Rouget (III b, X 3, 10) nu consideră nici el termenul de „etnomuzicologie" ca fiind cel mai „comod", dar îl socoteşte totuşi ca fiind cel mai adecvat, iar A. Schaeffner (IV, X 3, 10, 16, 32) vorbeşte de „etnologia muzicală". În privinţa definirii obiectului etnomuzicologiei, ei pleacă tot de la Brăiloiu, arătînd necesitatea studierii oricărei muzici de tradiţie orală, atît descriptiv cît şi comparativ (X 8, 10, 11, 21, 32), subliniind munca de teren şi de transcriere, cu evidenţierea, mai ales, a studiilor descriptive şi punerea pe primul plan a intervalicei şi organologiei, precum şi a legăturii etnomuzicologiei, în afară de muzicologie şi etnografie, şi cu antropologia. De notat aprecierea lui G. Rouget că C. Brăiloiu i-ar fi dat etnomuzicologiei, în perioada de faţă, teoria de ansamblu cea mai satisfăcătoare. Cl. Marcel-Dubois are două interesante luări de poziţie în 1958 (VI) şi 1965 (XI, XIII), unde vehiculează (vezi şi X 3, 10, 32), amplificîndu-le, aceleaşi idei, plus alte cîteva derivate din acestea: importanţa studierii funcţionalităţii muzicii populare (rituale, de comunicare, de componentă social-culturală a vieţii omeneşti), considerarea etnomuzicologiei ca „sinteză-fuziune a muzicologiei comparate a folclorului muzical şi a etnologiei comparate cu un domeniu atît de vast şi de coerent", o analiză unitară şi minuţioasă, atît sincronică cît şi diacronică a materialului; de asemenea este importantă la dînsa abordarea largă, dialectică a legăturii muzicii cu celelalte laturi ale activităţii sociale a omului. Colocviile, al 3-lea şi al 4-lea, de la Wégimont, ţinute în 1958 şi 1960, nu au adus lucruri noi decît în ce priveşte metodologia, P. Collaer (VII a, b, X 8, 10, 11, 21, 32) evidenţiind acolo importanţa folosirii mijloacelor tehnice noi (statistică, cartografiere), iar J. Chailley (VII c, X 3, 32) arătînd că etnomuzicologia poate fi de mare folos însăşi muzicologiei clasice, clarificîndu-i şi uşurîndu-i sarcina (cu o nouă referire amplă la C. Brăiloiu).

Etnomuzicologii americani şi cei apropiaţi ca poziţie de ei pleacă de la Kunst şi de la principiile şcolii berlineze de muzicologie comparată (ai cărei corifei emigraseră masiv în S.U.A. şi Canada, în urma persecuţiilor naziste, integrîndu-se astfel mişcării folcloristice nord-americane). Trebuie însă spus că n-au rămas la acestea, ci şi-au lărgit mult orizontul.

În jurul „Societăţii pentru etnomuzicologie" şi al revistei ei „Etnomuzicologia" [„Ethnomusicology"] întemeiate de ei s-au grupat, din 1953 şi pînă acum, savanţi din toată lumea. Definiţia propusă în 1955 de societate (X 1) era foarte elastică, precizîndu-se doar că obiectul etnomuzicologiei nu se reduce numai la muzica primitivă şi că noul termen ar fi mai avantajos. Aşa stînd lucrurile, fiecare a venit cu păreri proprii, adesea foarte variate, a căror succesiune prezintă uneori chiar un aspect evolutiv, pe care însă nu-l putem examina pe larg aici. De altfel, disputele continuă şi în momentul de faţă. În ce priveşte etnomuzicologia în sine, părerile sînt destul de împărţite: W. Rhodes (X, 1, 2, 34, 36) vede în ea un domeniu mai vechi, care a căpătat o denumire nouă, mai expresivă; englezoaica M. Karpeles (X 5, 30) o

[1] Precizînd importanţa etnomuzicologiei ca „sîngele întregii vieţi a muzicii", Brăiloiu (IIIa, VIb, XII) cerea ca muzicii populare să i se acorde atenţia pe care o merită, cu recunoaşterea rolului primordial pe care îl joacă aici creatorul selectiv, poporul: tot Brăiloiu mai apreciază disputele între vechea folcloristică şi vechea muzicologie comparată ca neprincipiale, unii cramponîndu-se de metodele vechi, bune în felul lor, dar adesea unilaterale şi insuficiente, iar ceilalţi lăsîndu-se furaţi prea mult de teoriile lor (ca opunerea polară a muzicii europene şi a celei neeuropene sau a centrului preistoric muzical unic, ambele nejustificate de materialul faptic).

[2] G. Rouget, A. Schaeffner, P. Collaer şi mai ales Cl. Marcel-Dubois.

consideră drept o „știință pură", elevul lui Kunst, M. Hood (X 7, 15, 19), o apreciază ca un domeniu al cunoașterii umane care „se ocupă de muzică, luată ca un fenomen complex". G. Chase (X 9, 42, 48) o privește ca un „studiu al întregii experiențe muzicale umane în toate multiplicitățile și simultaneitățile ei". B. Nettl (X 4, 7, 15, 21, 23, 25, 37, 39, 42), dimpotrivă, deplînge „lipsa unor definiții satisfăcătoare pentru toți și a unor limite bine definite", încît „nu se mai știe exact ce anume trebuie să se trateze", și cere, în consecință, „o definiție totuși cît mai largă cu putință". Ch. Seeger (X 10, 15, 26, 34, 48) observă două sensuri ale noțiunii de etnomuzicologie, unul restrîns sau „autentic" care ar consta în considerarea muzicii numai în contexte culturale și un altul, mai larg, „temporar" și „academic", care ar viza considerarea muzicii atît în cadrul unei culturi cît și în sine. Vechiul berlinez stabilit în S.U.A. M. Kolinski (X 1, 6, 13, 15, 20, 33, 34, 43, 60) se sprijină pe definiția lui G. Adler (V) (comparația muzicii populare din toată lumea în scopuri etnografice și clasificarea după diversele ei forme), dar cu o serie de completări după cum vom vedea. În legătură cu aceasta se ridică și problema obiectului științei noastre. W. Rhodes (*loc. cit.*) include aici studiul muzicii populare, al muzicii semiculte și al dansurilor și ia în considerație ca și A. P. Merriam (X 1, 22, 36, 39, 50) conținutul emoțional al muzicii ca expresie a vieții interioare a omului; G. Chase (*loc. cit.*), A. P. Merriam (*loc. cit.*), M. Kolinski (*loc. cit.*), Ch. Seeger (*loc. cit.*), V. Grauer, care-l citează și pe A. Lomax (X 44), savantul african din Ghana J. H. Kwabena-Nketia (X 15, 31, 35) includ însă în ea chiar și... întreaga muzicologie clasică, pledînd pentru o „muzicologie integrală", deoarece etnomuzicologia ar trebui „să ia chiar și locul muzicologiei propriu-zise" [3]. În ce privește modul de tratare a problemelor, G. Chase (*loc. cit.*) militează pentru o abordare dialectică a materialului, punct de vedere căruia i se raliază mai toți într-un fel sau altul; ca și dînsul, W. Rhodes (*loc. cit.*) pune accentul esențial pe studierea mai cu seamă a prezentului. Toți etnomuzicologii din școala americană opinează pentru o strînsă asociere (deci iarăși un punct de vedere dialectic) a etnomuzicologiei cu științele înrudite (antropologia și etnologia); W. Rhodes (*loc. cit.*) susține „necesitatea studierii datelor în conexiune"; M. Karpeles cere (*loc. cit.*) completarea reciprocă a datelor etnomuzicologiei cu cele ale vechii folcloristici, G. Chase (*loc. cit.*) preconizează „împletirea etnomuzicologiei cu alte științe" pentru „aflarea, cunoașterea, înțelegerea și exprimarea a tot ce e posibil despre om ca creator și consumator de muzică în timpul existenței sale pe pămînt"; Ch. Seeger (*loc. cit.*) constată că „sînt importante atît studiile în conexiune ale muzicii, cît și cele separate care trebuie însă, în final, neapărat reunite", căci „muzica este și o noțiune și un fenomen cultural și un mijloc de comunicare cu conținut tradițional propriu"; A. P. Merriam (*loc. cit.*) consideră că „nu există muzică în sine, ci numai în cadrul culturii umane" și deci că etnomuzicologia trebuie strîns împletită cu antropologia și chiar subordonată antropologiei și etnografiei; M. Kolinski (*loc. cit.*) exprimă păreri similare, însă cu sublinierea laturii muzicologice a etnomuzicologiei, polemizînd în acest sens cu Merriam și cu un discipol al acestuia, Blacking. Deși mulți dintre etnomuzicologii americani descind direct din școala berlineză de muzicologie comparată, totuși ei critică multe din părerile mentorilor lor. De exemplu M. Kolinski (*loc. cit.*) și Ch. Seeger (*loc. cit.*), dar mai ales primul, supun unui veritabil foc concentric de analize, pe bază de fapte, vechea teorie a lui von Hornbostel despre așa-zisa „opoziție polară" care ar exista între muzica populară europeană și cea neeuropeană, demonstrîndu-i netemeinicia; la rîndul său, A. P. Merriam (*loc. cit.*) atacă cronologia organologică a lui Sachs, arătînd că descoperiri noi o infirmă cel puțin parțial. În ce privește scopurile și metodele practice ale etnomuzicologilor, situația se prezintă astfel: M. Hood (*loc. cit.*) socotește empirice metodele mentorului său Kunst și cere o cît mai largă folo-

[3] Acest fel de a privi lucrurile a dus deja la ample comparări muzicologice-etnomuzicologice, cum ar fi cele din studiile *Consonanță și disonanță* de M. Kolinski (X, 33) sau *Rolul compozitorului* de D. Nash (X, 27, 29), unde cadrul folcloric propriu-zis a fost depășit, confruntarea făcîndu-se între muzica cultă și cea populară puse pe plan de egalitate.

sire a noilor mijloace tehnice ; G. Chase împreună cu A. P. Merriam (*loc. cit.*) precizează că este nevoie de un „orizont continuu lărgit al concepţiilor şi metodelor" pentru „efectuarea unui studiu muzical complet al omului contemporan", B. Nettl (*loc. cit.*), observînd că „etnomuzicologia zgîrie încă doar la suprafaţa sarcinilor ei supreme şi de aceea e atît de supusă schimbărilor", este de părere că ea trebuie să aibă o metodă aplicabilă întregii muzicologii „pentru realizarea unui pas spre o sinteză amplă" printr-un studiu „atît riguros, cît şi prudent", fără generalizări pripite. L. B. Meyer (X 15, 18) opinează că „etnomuzicologul trebuie să practice el însuşi muzica populară respectivă pentru a o cunoaşte în mod just" (aşa cum o face în practică, de ex., M. Hood) ; tot el militează pentru un studiu atît descriptiv cît şi comparativ în sens larg, deoarece „valoarea muzicii constă nu în ce se face din ea, ci în ceea ce înseamnă ea pentru cei ce o practică, inovaţia fiind rezultatul necesităţii general umane de noutate şi informaţie". Acest punct de vedere este amplificat de A. P. Merriam (*loc. cit.*) care constată că „teoria e inseparabilă de practică" aici, deoarece, după dînsul, etnomuzicologia nu ar fi „o categorie de studiu, ci o metodă de studiu universală a muzicii cu anumite căi şi scopuri proprii" menite să evidenţieze în primul rînd „funcţiile culturale şi sociale ale muzicii". Ch. Seeger (*loc. cit.*), citînd pe Brăiloiu împotriva „bolii istoricizării excesive", este de părere că etnomuzicologia trebuie să aibă un triplu aspect : teoretic, stilistic (aplicativ) şi muzicologic pur, cu folosirea judicioasă a transcrierii cu text, însă pe baza sistemului clasic de notaţie, pe care cel electronic poate deocamdată numai să-l ajute în stadiul de faţă (acesta din urmă suferind încă de imperfecţiuni serioase) ; tot el mai crede că pentru a se remedia „lipsa de teorie şi de critică" trebuie să se renunţe la vechea concepţie arhaizantă după care „orice schimbare ar altera autenticitatea piesei analizate, întrucît în primul rînd importă faptul respectiv şi valoarea lui" în cadrul „conjuncturii muzicale". M. Kolinski (*loc. cit.*) vine cu alte precizări, arătînd că totuşi studiul descriptiv muzicologic nu trebuie în nici un caz împins pe plan secundar, deoarece „laturile antropologică-etnologică-muzicologică-comparativă" ale etnomuzicologiei sînt de egală importanţă şi cer analize exhaustive, care nu se pot rezolva numai prin datele complementare antropologice pe care pune atîta preţ colegul său A. P. Merriam. Ghanezul J. H. Kwabena-Nketia (*loc. cit.*), deşi consideră că etnomuzicologia ar deriva din disciplinele înrudite, este totuşi de părere că trebuie considerate pe lîngă materialul propriu-zis „regulile instinctive de creare şi de interpretare ale popoarelor respective", căci „etnomuzicologia trebuie să fie una cu muzica însăşi". J. C. Downey (X 41) consideră că etnomuzicologia se defineşte în fond „prin natura studiilor, nu prin polemici" şi că „are o existenţă proprie mai mult prin universalitatea preceptelor ei, decît prin restrîngeri dinainte hotărnicite la anumite suprafeţe sau valori", ea „poate fi eficace şi în domenii neglijate de muzicologia tradiţională". În această privinţă, sînt de semnalat şi părerile cercetătoarelor J. W. Kealiinohomoku (X 45) şi G. P. Kurath (X 17, 23, 51), ce privesc neapărata necesitate a asocierii etnomuzicologiei şi a coregrafiei la analiza dansurilor populare ; ale prof. C. Vega— Uruguay (X 47), care elaborează o nouă teorie şi metodă de studiere practică a „mesomuzicii" (muzica ocazională, populară, cultă şi semicultă, atît de des întîlnită) ; Ch. şi A. Keil (X 55), care analizează cum sînt receptate de auditorii nepregătiţi diversele modalităţi populare şi culte de exprimare muzicală, P. Tovar— Columbia (X, 48), care consideră folclorul ca aparţinînd mai mult sociologiei decît etnologiei şi propune un studiu al său din punct de vedere etnomuzicologic internaţional, bazat pe „tehnificare-comunicare, evaluare şi comparare", R. L. Cantrick (X 40), care arată că şi muzica semicultă este foarte importantă, putînd denota sau reflecta pe undeva o trăsătură fundamentală a naturii umane, sau, în fine, D. P. Mac Allester (X 14, 15, 59), care ca şi Ch. Seeger (*loc. cit.*) atrage atenţia asupra imperfecţiunilor considerabile existente încă în transcrieri. Ca o concluzie, se poate cita părerea lui B. Nettl (*loc. cit.*), după care accentul la etnomuzicologii Europei Apusene s-ar

orienta mai mult spre muzicologia istorică şi spre teoretizări, în vreme ce americanii şi cei apropiaţi de ei ar înclina mai mult spre etnografie şi spre problemele muncii de teren [4].

În afară de cele expuse mai sus, din care sperăm că au rezultat destul de limpede unele aspecte actuale ale etnomuzicologiei, credem că mai putem aduce, în încheiere, cîteva completări.

1. Dacă disputa de termeni şi concepţii în jurul etnografiei şi folclorului a căpătat o amploare sporită în zilele noastre, conturarea disciplinei a fost pregătită cu mult timp înainte de o seamă de cercetători, muzicologi şi etnografi; avem în vedere nu numai descendenţa menţionată a etnomuzicologiei din etnologie şi muzicologia comparată a şcolii berlineze (ale căror realizări valoroase am văzut că sînt valorificate critic şi dezvoltate de etnomuzicologi), ci dorim să semnalăm şi unele anticipări chiar la noi. De exemplu, în 1930, în studiul *Etnografie, etnologie, folclor*, prof. R. Vuia (VIII) formula multe din părerile şi chiar constatările etnomuzicologiei de azi [5] şi, de asemenea, în 1947, tot la noi, prof. Gh. Vrabie (IX) în *Folclorul — obiect, principii, metodă* făcea şi dînsul unele asemenea precizări.

2. Etnomuzicologia este încă o disciplină incomplet închegată, însă în curs de formare şi mai ales de transformare; pe cercetătorii ei îi uneşte o însemnată tendinţă spre un punct de vedere istoric-comparativ cu unele elemente dialectice, pe de o parte; pe de alta însă, îi diversifică felul cum interpretează, cum corelează şi cum finalizează obiectul şi metodele disciplinei.

3. Etnomuzicologii nu vorbesc aproape de loc de „folcloristică"; undeva C. Brăiloiu (XII) arată că aceasta s-ar datora „crimelor comise în numele folclorului de turism şi de comerţul internaţional de dansuri populare".

4. După cum s-a putut observa, deosebirile între etnomuzicologi şi folcloriştii nu apar decît mai mult în gradul de adîncire al fenomenului muzical popular, ca rezultat al unei metodologii deosebite, la rîndul ei tributară scopului urmărit; de pildă, dacă într-o anumită etapă

---

[4] *Părerile etnomuzicologilor faţă de şcoala folclorică marxistă şi faţă de folclorul muncitoresc.* Atitudinea lor aici este foarte contradictorie şi inconsecventă. Unii etnomuzicologi nu se referă deloc la ea; alţii ca W.P. Malm (X 28, 50), D. Variakojis (X 52) şi spre regret G. Chase (X 49), analizînd unele lucrări publicate de savanţi marxişti din Occident sau din unele ţări socialiste, critică unele erori de amănunt, ca să ajungă apoi la luări de poziţie generale, denigratoare, nejustificate. Mulţi însă au păreri obiective. B. Nettl (*loc. cit.*) menţionează favorabil „etnomuzicologia" (adică folcloristica) din Europa de răsărit, invidiind sprijinul primit de ea din partea guvernelor respective şi evidenţiind amploarea, ţinuta ştiinţifică şi rolul ei patriotic. Pe acelaşi B. Nettl îl critică însă în altă parte Ch. Haywood (X 25, 38) pentru că, într-o lucrare a sa despre materiale de referinţă, nu menţionează de loc „importantele lucrări publicate în România, Bulgaria, Ungaria şi U.R.S.S. în ultimii 20 de ani"; G.P.Kurath (X 51) apreciază mult eforturile coregrafului maghiar G.Martin; cercetătoarea J.Mc.Culloh (X 57) apreciază favorabil folclorul muzical muncitoresc din S.U.A. (cu evidenţierea unor figuri de luptători ca J.Hill, E.Gurley-Flynn etc.). Exemplele s-ar putea înmulţi, printre cei care mai pot fi citaţi găsindu-se însuşi regretatul J. Kunst (I, II), W.P.Mason (X 30) — care vorbeşte despre folcloristica noastră — ,W. Rhodes (*loc. cit.*) şi alţii (aici putem observa că în amplul index, de peste 5 300 de titluri, de la finele lucrării lui Kunst despre „etnomuzicologie", unde a căutat să epuizeze, pe cît posibil, tot ce s-a scris mai important despre folclorul muzical din secolul al XVIII-lea pînă azi, găsim 40 de autori români cu 71 de titluri). Tot aici trebuie menţionate contactele etnomuzicologilor apuseni cu unii oameni de ştiinţă din ţările socialiste — ca acad. I.I.Potehin (X 24), V. Beliaev (X 58) şi K. Rosebaşvili (X 58) din U.R.S.S., M. Pop (X 58) din Republica Socialistă România, A. Czekanowska (X 58) din R.P.Polonă, O.Elschek şi A. Elschekova (X, 55, 56, 58) din R.S.Cehoslovacă (O. Elschek publicînd şi materiale în publicaţiile etnomuzicologilor), L. şi D. Janković (X 32, 46, 58) din R.S.F.Iugoslavia — şi cu o serie de instituţii folclorice de vază din R.S.Cehoslovacă, R.P.Ungară şi R.S.F.Iugoslavia (X 58).

[5] Diversitatea de păreri, necesitatea studiului şi din punct de vedere etnografic al folclorului, identitatea de fond dintre folclor şi etnografie, necesitatea studierii dialectice a fenomenelor etnografice şi folclorice, aprecierea că termenul de etnografie e mai adecvat, criticarea opunerii nejuste a folclorului european celui neeuropean, necesitatea studierii primordiale a faptelor actuale, necesitatea ca etnografia să fie atît descriptivă cît şi istorică. Coincidenţele sînt într-adevăr uimitoare.

orientarea folcloristică muzicală se ocupa în special de studii de structură sub prisma funcţionalităţii folclorului, în schimb etnomuzicologia îşi lărgeşte cu mult orizontul cercetării muzicale prin căutarea unor explicaţii cu ajutorul altor ştiinţe.

5. Privind activitatea etnomuzicologilor sub dublul ei aspect teoretic şi practic, observăm următoarele : teoretic, pe de o parte, cercetările lor mai plătesc încă un tribut însemnat unor concepţii idealiste la modă în Apus [ca de ex. în unele referiri cu substrat filozofic-gnoseologic ale lui J. Kunst (I) şi G. Chase (*loc. cit.*)] ; pe de altă parte, practic, ele sînt în fond rezultatul muncii unor savanţi consacraţi, competenţi, care cunosc adînc realitatea folclorică sub toate aspectele ei şi care o cercetează obiectiv şi conştiincios, ceea ce face ca în lucrările lor să existe multe elemente noi, de valoare, care merită un studiu atent şi, bineînţeles, o preluare critică.

6. Prin tendinţa de a trata şi probleme ca apariţia muzicii sau chiar de a îngloba însăşi muzicologia clasică în ea, etnomuzicologia depăşeşte aici cadrul folcloric ; abordarea, după metodele ei, şi a acestor lucruri poate aduce evidente foloase.

7. Faptul că etnomuzicologii recunosc importanţa realităţii folclorice din prezent şi o consideră ca fiind ceva viu, în continuă dezvoltare, precum şi faptul că acordă o egală însemnătate muzicii populare europene, celei exotice, celei din America Latină, jazzului etc., vorbesc şi ele despre caracterul dialectic al părerilor lor şi, totodată, despre părăsirea vechiului punct de vedere îngust în această problemă al şcolii berlineze.

8. Revenirea sistematică şi insistentă asupra înglobării muzicii în contextul ei etnografic este de asemenea spre cinstea etnomuzicologilor.

În lumina acestor fapte, considerăm că etnomuzicologiei, metodelor şi problemelor ridicate de ea trebuie să li se asigure locul cuvenit în viitoarele cercetări, ideile şi realizările etnomuzicologici prezentînd, după cum am văzut, o importanţă ştiinţifică deosebită.

## *BIBLIOGRAFIE*

### A. Cărţi şi studii

I. J. Kunst, *Ethnomusicology*, III[rd] Edition, Amsterdam, 1959, pp. 1—66 ; 79—234.
II. J. Kunst, *Supplement to the III[rd] Edition of Ethnomusicology*, Amsterdam, 1960, pp. 5—26.
III. * * * *Encyclopédie de la Musique*, Fasquelle, Paris, 1961 :
a) C. Brăiloiu, *Folklore musical*, vol. II, pp. 88—113 ;
b) G. Rouget, *Ethnomusicologie*, vol. III, pp. 269—271.
IV. * * * *Larousse de la musique* publié sous la direction de N. Dufourcq, Paris, 1957 :
A. Schaeffner, *Ethnomusicologie*, vol. I, pp. 316—317.
V. * * * *International Dictionary of Regional European Ethnology and Folklore*, Copenhagen, 1960 :
* * * *Ethnomusicology*, vol. I, p. 115 (*J. Kunst, G. Adler*).
VI. * * * *Précis de musicologie*, ouvrage collectif publié sous la direction de J. Chailley (avec la collaboration de *E. Borrel, C. Brăiloiu, G. Brelet* etc.), Paris, 1958 :
a) Cl. Marcel-Dubois, Chap. IV, *L'Ethnomusicologie*-I, Étude externe, pp. 31—40 ;
b) C. Brăiloiu, Chap. IV, *L'Ethnomusicologie*-II, Étude interne, pp. 41—52.
VII. * * * *Ethnomusicologie* III, Les Colloques de Wégimont, III-ème 1958 et IV-ème 1960, Liège, 1964.
a) P. Collaer, *Stratigraphie musicale et structures mélodiques*, 1958, pp. 13—17 ;
b) P. Collaer, *Contribution à la méthode scientifique en ehnomusicologie*, 1958, pp. 23—37.
c) Chailley, *Ethnomusicologie et harmonie classique*, 1960, pp. 249—269.
VIII. R. Vuia, *Etnografie, etnologie, folclor*, Cluj, 1930, pp. 3—4, 32—44.
IX. G. Vrabie, *Folclorul — obiect, principii, metodă*, Bucureşti, 1967, pp. III—IV.

## B. Articole, recenzii şi note din periodice

X. „Ethnomusicology", Middletown,

Vol. I, nr. 6, 1956 :

1) * * * *Notes and News* (*W. Rhodes, M. Kolinski, D. P. Mac Allester, A. P. Merriam* and others), pp. 1—6.

Nr. 7, 1956 ;

2) W. RHODES, *On the Subject of Ethnomusicology*, pp. 1—9.

Nr. 8, 1956 :

3) * * * *Survey in Courses in Ethnomusicology* (*G. Rouget, J. Chailley, C. Brăiloiu, Cl. Marcel-Dubois, A. Schaeffner* and others), p. 7 ;

4) B. NETTL, *Review to „Enemy Way Music", by D. P. Mac Allester*, pp. 26—27.

Nr. 9, 1957 :

5) M. KARPELES, *The International Folk Music Council*, pp. 15—19.

Nr. 10, 1957 :

6) M. KOLINSKI, *Ethnomusicology, Its Problems and Methods*, pp. 1—7 ;

7) M. HOOD, *Review to „Music in Primitive Culture" by B. Nettl*, pp. 38—40 ;

8) * * * *Notes and News* (*P. Collaer* and others), pp. 41—45.

Vol. II, nr. 1, 1958 :

9) C. CHASE, *A Dialectical Approach to Music History*, pp. 1—9 ;

10) CH. SEEGER, *Review to „Les colloques de Wégimont"* (*A. Schaeffner, C. Brăiloiu, P. Collaer, Cl. Marcel-Dubois, C. Rouget* and others), pp. 38—40.

Nr. 2, 1958 :

11) P. COLLAER, *Cartography and Ethnomusicology*, pp. 66—68.

Vol. III, nr. 1, 1959 :

12) * * * *Notes and News* (*C. Brăiloiu* and others), pp. 38—44.

Nr. 2, 1959.

13) M. KOLINSKI, *The Evaluation of Tempo*, pp. 45—57 ;

14) B. NETTL, *Notes on Enthnomusicology in Postwar Europe*, pp. 66—70 ;

15) * * * *Notes and News* (*M. Kolinski, B. Nettl, Ch. Seeger, J. H. Kwabena-Nketia, D. P. Mac Allester, L. B. Meyer, M. Hood* and others), pp. 98—105.

Nr. 3, 1959 :

16) A. SCHAEFFNER, *Memorial to C. Brăiloiu*, pp. 128—129.

Vol. IV, nr. 1, 1960 :

17) G. P. KURATH, *Dance, Music and the Daily Bread*, pp. 1—9.

Nr. 2, 1960 :

18) L. B. MEYER, *Universalism and Relativism in the Study of Ethnic Music*, pp. 49—54 ;

19) M. HOOD, *The Challenge of „Bi-Musicality"*, pp. 55—59 ;

20) M. KOLINSKI, *Review to „Die Musik der Chibcha und ihrer heutigen Nachkommen", by F. Bose*, p. 90 ;

21) B. NETTL, *Review to „Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Köln, 1958"* (*C. Brăiloiu, B. Nettl, P. Collaer, J. Chailley* and others), pp. 96—97.

Nr. 3, 1960 :

22) A. P. MERRIAM, *Ethnomusicology. Discussion and Definition of the Field*, pp. 107—114 ;

23) B. NETTL, *Reference Tools for Ethnomusicology*, pp. 133—136 ;

24) G. P. KURATH, I. I. POTEKHIN, E. TITIEV, R. H. WHITMAN, *folk Dances of the USSR — Bibliography*, pp. 142—150.

Vol. V, nr. 1, 1961 :

25) CH. HAYWOOD, *Review to „An Introduction to the Folk Music in the United States", by B. Nettl*, pp. 60—62.

Nr. 2, 1961 :

26) CH. SEEGER, *Semantic, Logical and Political Considerations Bearing Upon Research in Ethnomusicology*, pp. 77—80 ;

27) D. NASH, *The Role of the Composer* (Part. I), pp. 81—94 ;

28) W. P. MALM, *Review to „Composer and Nation. The Folk Heritage in Music", by S. Finkelstein*, pp. 146—147.

Nr. 3, 1961 :

29) D. NASH, *The Role of the Composer* (Part. II), pp. 187—201 ;

30) W. Mason, *Review to ,,Journal of the International Folk Music Council in Sinaia 1959'', by M. Karpeles,* pp. 229—231.
Vol. VI, nr. 1, 1962 :
31) J. H. Kwabena-Nketia, *The Problem of Meaning in African Music,* pp. 1—7;
32) R. Mac Collester, *Review to ,,Les Colloques de Wégimont'' ed by P. Collaer (A. Schaeffner, Cl. Marcel-Dubois, P. Collaer, L. and D. Janković* and others), pp. 42—45.
Nr. 2, 1962 :
33) M. Kolinski, *Consonance and Dissonance,* pp. 66—74.
Vol. VIII, nr. 3, 1964 :
34) M. N. England, Ch. Seeger, R. Garfias, M. Kolinski, G. List, W. Rhodes, *Symposion on Transcription and Analysis,* p. 223—277;
35) D. Rycroft, *Review to ,,African Music in Ghana'' and to ,,Folk Songs of Ghana'' [both] by J. H. Kwabena-Nkelia,* pp. 310—312;
36) W. Rhodes, *Review to ,,A Prologue to the Study of African Arts'' by A. P. Merriam,* pp. 312—313.
Vol. IX. nr. 1, 1965 :
37) B. Nettl, *From the Editor,* p. IV;
38) Ch. Haywood, *Review to ,,Reference Materials in Ethnomusicology'', by B. Nettl,* pp. 68—69;
39) B. Nettl, *Review to ,,The Arts and Anthropology'' by A. P. Merriam* (in ,,Horisons of Anthropology'' ed. by S. Tax), p. 75.
Nr. 2, 1965 :
40) R. L. Cantrick, *The Blind Men and the Elephant Scholars on Popular Music,* pp. 100—114;
41) J. C. Downey, *Revivalism, the Gospel Songs and Social Reform,* pp. 115—125;
42) C. Chase, *Review to ,,Theory and Method in Ethnomusicology'' by B. Nettl,* pp. 167—168.
Nr. 3,1965 :
43) M. Kolinski, *The General Direction of Melodic Movement,* pp. 240—264;
44) V. A. Grauer, *Some Song Style Clusters — A Preliminary Study,* pp. 265—271;
45) J. W. Kealiinohomoku, *Dance and Self-Accompaniment,* pp. 292—295;
46) B. Krader, *Review to ,,Etnomuzikologija i etnokoreologija'' by L. S. Janković* pp. 34.
Vol. X, nr. 1, 1966 :
47) C. Vega, *Mesomusic: An Essay on the Music of the Masses,* pp. 1—17;
48) G. Chase, *Review to ,,Primera Conferencia Interamericana de Ethnomusicologia Trabajos presentados'' (Ch. Seeger, P. Tovar* and others), pp. 106—111;
49) G. Chase, *Review to ,,Musica folclorica cubana'', by L. Argeliers and to ,,Catalogacion y Classificacion de la musica cubana'', by L. Becali,* pp. 114—116;
50) R. B. Spencer and W. P. Malm, *Review to the ,,Anthropology of Music'', by A. P. Merriam,* pp. 118—121;
51) G. P. Kurath, *Review to ,,Motivumkulatas Motivumrendszerezes'' by G. Martin,* pp. 125—126;
52) D. Variakojis, *Review to ,,Lieutviu taulosaka: dainas'' by K. Korsakas and A. Jonynas and to ,,Lieutviu taulosaka: dainas, raudos'',* pp. 126—128;
53) A. P. Merriam, *Review to ,,Patterns in Cultural Anthropology'', by M. Jacobs,* pp. 132—133.
Nr. 2, 1966 :
54) Ch. and A. Keil, *Musical Meaning: A Preliminary Report* (The Perception of Indian, Western and Afro-American Musical Moods by American Students), pp. 153—173;
55) O. Elschek, *Methodological Problems in Slovak Ethnomusicology.* pp. 191—198;
56) J. Mraček, *Review to ,,Uvod do studia slovenskej ludovej hudby'', by A. Elschekova, and O. Elschek,* pp. 226—229;
57) J. Mac Culloh, *Review to ,,Rebel Voices; An Industrial Workers of the World Anthology'', by J. S. Kornbluh,* pp. 234—237;
58) * * * *Society for Ethnomusicology — Directory of Members* (As of 1/2/1966), pp. 251—270.
Vol. XI, nr. 1, 1967 :
59) F. J. Gillis, *From the Editor* (*D. P. Mac Allester*), p. IV;
60) M. Kolinski, *Recent Trends in Ethnomusicology,* pp. 1—24.

XI. ,,Revue de l'enseignement supérieur''. Les Sciences Ethnologiques, no. 3, 1965, Paris; Cl. Marcel-Dubois, *L'Ethnomusicologie, sa vocation et sa situation,* pp. 38—50.

XII. „Muzica", Bucureşti, an XVII, nr. 1, 1937; C. Brăiloiu, *Muzicologia şi etnomuzicologia astăzi (Köln, 1958)*, pp. 10—16.

XIII. „Revista de referate şi recenzii a Academiei Republicii Socialiste România", fasc. Istorie-etnografie, Bucureşti, vol. IV, nr. 3, 1967; C. Stihi-Boos, *Recenzie la „L'Ethnomusicologie, sa vocation et sa situation", de Cl. Marcel-Dubois*, pp. 263—266.

Constantin Stihi-Boos

# SESIUNEA DE LUCRU A GRUPULUI DE STUDII PENTRU CERCETAREA ŞI EDITAREA VECHILOR IZVOARE DE MUZICĂ POPULARĂ

În zilele de 13—18 noiembrie 1967 a avut loc în oraşul Freiburg im Breisgau (R.F. a Germaniei) prima sesiune de lucru a Grupului internaţional de studii pentru cercetarea şi editarea vechilor izvoare de muzică populară. Activitatea grupului se desfăşoară în cadrul Consiliului Internaţional de Muzică Populară (I.F.M.C.), ca organism de lucru al căruia a fost creat. Sesiunea a fost consacrată luării la cunoştinţă de situaţia în care se află cercetările asupra istoriei cîntecului popular în diferite ţări europene, în vederea întocmirii unui plan editorial de publicare a documentelor vechi (pînă la 1800) referitoare la folclorul muzical din Europa. La sesiune au luat parte 51 de specialişti din 14 ţări, cea mai bogată participare înregistrînd-o ţările din Europa centrală şi răsăriteană, lucru care a fost călduros salutat de către gazde. În ordine alfabetică, ţările participante au fost: Austria, Belgia, Bulgaria, Cehoslovacia, Elveţia, Franţa. R.D. Germană, R.F. a Germaniei, Grecia, Iugoslavia, Olanda, Polonia, România, Ungaria.

Referatele ţinute (în număr de 20) şi discuţiile purtate s-au axat în principal asupra delimitării obiectului de studiu — în special a relaţiilor dintre muzica populară, muzica bisericească şi muzica cultă —, asupra căilor de acces la izvoare şi a metodelor de interpretare muzicologică a documentelor de orice natură referitoare la viaţa muzicală a unui popor. O contribuţie deosebită la lărgirea şi clarificarea cîmpului de probleme ce stau în faţa membrilor grupului a revenit prof. dr. Walter Wiora, director al Institutului muzicologic al universităţii din Saarbrücken, membru al prezidiului I.F.M.C., care a vorbit, în deschiderea sesiunii, *Asupra însemnătăţii izvoarelor scrise şi tradiţiilor orale pentru cercetarea cîntecului popular european în antichitate şi evul mediu.* Au fost susţinute următoarele referate (în ordinea în care au avut loc): *Transformările coralului gregorian în Europa centrală sub influenţa muzicii populare* (Zoltán Falfy — Budapesta), *Parodie şi travesti în liedul medieval şi din veacul al 16-lea* (Walther Lipphardt — Frankfurt am Main), *Introducere în problematica şi în sarcinile grupului de studii, cu privire specială asupra perioadei de pînă la 1500* (Benjamin Rajeczky — Budapesta), *Menţionarea unor cîntece şi dansuri populare bulgare în veacurile IX, X şi XI* (Raina Kaţarova — Sofia), *Cercetarea cîntecului şi a muzicii populare în perioada bizantină (secolele IV — XV)* (Giorgios Spyridakis — Atena), *Introducere în tematica şedinţei: Cercetarea cîntecului popular şi imnologia* (Wolfgang Suppan — Freiburg i. Br.), *Tipuri de forme în cîntecul popular german al veacului al 18-lea. Vechi manuscrise de cîntece religioase din Tirol* (Norbert-Wallner — Innsbruck), *Despre sursele liedurilor anonime ale lui Friedrich Spee* (Michael Härting — Köln), *Cîntece populare în cartea de cîntece din Rostock de la 1480* (Josef Müller-Blattau — Saarbrücken), *Foaia volantă ca sursă a cercetării cîntecului popular* (Rolf W. Brednich — Freiburg i. Br.), *În legătură cu reeditarea cărţii de cîntece a lui Lochamer* [sic] (Christoph Petzsch — München), *Pregătirea vechilor izvoare de cîntece populare la Arhiva olandeză de cîntec popular* (Marie Veldhuyzen — Amsterdam), *Problematica izvoarelor cehe de cîntec popular înainte de 1600* (Karel Vetterl — Brno), *Melodiile cîntecelor populare cehe cu conţinut lumesc dinainte de 1800* (Jaroslav Markl — Praga), *Cele mai vechi izvoare de cîntec popular în vechea Flandră* (Hendrik Daems — Bruxelles), *Izvoare de cîntec popular în Croaţia înainte de 1800. Raport asupra rezultatelor de pînă acum ale cercetării* (Jerko Bezić — Zagreb), *Cercetarea vechilor izvoare de cîntec popular în România* (Nicolae Rădulescu — Bucu-

reşti), *Straturi vechi în cîntarea populară din Tirolul de sud* (Alfred Quellmalz — Stuttgart), *Cîntarea martirologică în Stiria* (Sepp Walter — Graz).

S-au constatat la toţi participanţii coincidenţa şi unitatea punctelor de vedere, chiar în laturile de detaliu. Atmosfera generală care a domnit a fost aceea a unei depline înţelegeri reciproce.

Ca proiect pentru activitatea permanentă a grupului au fost propuse trei obiective:

1) întocmirea unui indice bibliografic de izvoare şi lucrări;
2) strîngerea la un loc a tuturor relatărilor şi menţiunilor;
3) un catalog de tipuri de melodii.

În concluzii s-a adoptat ca program practic de lucru, pînă la următoarea reuniune, strîngerea la un loc a tuturor relatărilor despre muzica populară de pînă la 1500. Acestea vor face obiectul unor referate pe ţări în cadrul viitoarei sesiuni de lucru a Grupului, preconizată a avea loc la Praga la începutul anului 1969.

Lucrările reuniunii de la Freiburg vor fi publicate integral într-un volum din seria intitulată „Die Musik im alten und neuen Europa", care va apărea sub auspiciile comitetului de organizare al sesiunii.

În continuarea lucrărilor sesiunii au avut loc vizite de informare ştiinţifică la Arhiva germană de cîntec popular (conducător prof. dr. Wilhelm Heiske) şi la Institutul de etnografie est-germană (conducător prof. dr. Johannes Künzig); de asemenea, s-a oferit posibilitatea participării la un colocviu în cadrul seminarului de muzicologie al prof. dr. Hans Heinrich Eggebrecht de la Universitatea din Freiburg.

Programul manifestării a fost completat de o excursie la Kaiserstuhl, în cadrul căreia fanfara costumată Niederrimsingen a dat un concert festiv. În cinstea participanţilor la sesiune a avut loc o recepţie la primăria oraşului Freiburg.

Reuşita sesiunii a fost asigurată din punct de vedere organizatoric general de către dr. Wolfgang Suppan, de la Arhiva germană de cîntec popular din Freiburg, la planificarea internă a lucrărilor contribuind în măsură egală şi prof. dr. Benjamin Rajeczky de la Institutul pentru cercetarea muzicii populare al Academiei maghiare de ştiinţe din Budapesta.

*Nicolae Rădulescu*

## UN DOCUMENT INEDIT PRIVIND ISTORIA FOLCLORULUI MUZICAL

În Arhivele Statului din Sibiu, fondul Astra, pachetul nr. 53, se păstrează manuscrisul nr. 149/1883, o propunere pentru culegerea folclorului muzical din Transilvania. Deoarece Simeon Popescu, semnatarul acestei propuneri, a fost o personalitate marcantă în cultura noastră, este necesar să înfăţişăm pe scurt viaţa şi activitatea sa.

S-a născut în 6/18 august 1848 în Rîpa de Jos. După terminarea studiilor elementare, în satul natal, este trimis la gimnaziul greco-catolic din Blaj, apoi pentru studii superioare la Sibiu şi Lipsca. În 1877 îşi ia diploma de „doctor în teologie şi filozofie". Este numit în 1879 profesor de teologie la seminarul arhidiecezan din Sibiu, iar peste 4 ani este hirotonisit preot necăsătorit; bine văzut de toţi şi apreciat pentru cultura, rîvna şi însuşirile sale didactice, este ales protopresbiter al Sibiului. În urma unui conflict cu mitropolitul Miron Romanul, pe care îl critică prin cîteva articole în „Tribuna" pentru anumite compromisuri, este suspendat.

Amărît, vine în Bucureşti, unde era cunoscut de lumea intelectuală prin scrierile sale pe care le publicase; fiind însă urmărit de scrisori calomnioase, nu este bine primit de clerul acestei eparhii.

Cel care-l ajută şi-l apreciază este Titu Maiorescu, pe atunci ministrul cultelor şi instrucţiunii publice. Acesta îi încredinţează suplinirea catedrei vacante de teologie practică de la facultatea de teologie din capitală şi catedra de religie şi istoria patriei de la şcoala normală de

institutori. În 1890, în urma intrigilor ţesute cu meşteşug de către cei interesaţi, care se vedeau eclipsaţi de activitatea lui didactică, este silit să se retragă, renunţînd la suplinire. În acest scop s-a folosit cuprinsul „suspect" al unei opere pe care o publicase cu 9 ani înainte, la Sibiu, şi de care pînă atunci nu se pomenise nimic. Problema de care se ocupa în această scriere se referea la doctrina despre Sfînta Treime. Tratarea era însă nouă, cum nu se mai scrisese pînă atunci. Însuşi autorul scrie în prefaţă : „Sînt încredinţat că această scriere va fi primită de unii cu resimţ, de alţii cu interes. Cu resimţ : întrucît se arată în contra unei doctrine moştenite ; cu interes întrucît oamenilor de ştiinţă le va da prilej a se ocupa de cestiune şi întrucît poate nu li se va arăta destul de lămurit în una sau altă privinţă a o discuta după merit". Mai departe arată că o scrie „pentru desbateri ştiinţifice şi îndreptarea vederilor greşite ce le-au moştenit de la scolastici şi asupra cărora n-au reflectat".

Cu tot succesul pe care-l avusese la facultate pentru bogăţia sa de cunoştinţe şi talentul său, pentru a pune sfîrşit intrigilor, Simeon Popescu se vede nevoit să-şi dea demisia. Titu Maiorescu i-o primeşte cu următoarele cuvinte : „Vă exprim mulţumirile mele pentru talentul pedagogic şi zelul ce l-aţi arătat în tot timpul cît aţi funcţionat la zisa facultate".

În locul catedrei de teologie ministerul îi încredinţează Biblioteca Centrală. Continuă să predea religia şi istoria patriei la şcoala de institutori, apoi la liceul „Gheorghe Lazăr", pînă la sfîrşitul vieţii. Între 1899 — 1900 a fost profesor şi la Seminarul pedagogic universitar. Ultimii ani sînt plini de mizerie, sărăcie, suferinţe. Moare în 11 februarie 1919.

Simeon Popescu a fost un maestru al catedrei în cel mai înalt înţeles al cuvîntului. Cu căldură şi însufleţire a prezentat problemele de istorie naţională şi cele religioase. S-au sintetizat în el cele trei calităţi esenţiale ale profesorului : pregătire, vocaţie şi ţinută.

Operele lui ies din comun ; pline de profunzime, avînd la bază cultura germană pe care şi-o însuşise, sînt scrise într-un stil limpede, curgător, convingător. Bun cunoscător al limbilor greacă, latină, franceză, orice demonstra era riguros documentat.

Avînd preocupări variate, interesîndu-se de viaţa culturală a poporului, de creaţia şi de lupta sa de eliberare naţională, patriot, Simeon Popescu face o propunere pentru strîngerea într-o colecţie a folclorului muzical transilvănean. Pentru importanţa sa în istoria culturii noastre considerăm necesară publicarea integrală a manuscrisului, care după cîte cunoaştem este inedit.

*

*Propunere :*

*În considerare că unul din tezaurele cele mai preţioase ale poporului român este frumuseţea răpitoare a melodiilor sale, frumuseţe care suscită admiraţia streinilor ; în considerare că aceste melodii ca şi poeziile poporale în variaţiunea lor sînt răsfirate prin toate ţinuturile prin care sînt răsfiraţi românii. În considerare că, pentru indiferentismul ce l-am arătat pînă acum faţă cu comorile dulci ale poeziei, cu melodiile populare (doine, colinde, bocitori, cîntece ocazionale), aceste melodii, însuşindu-şi-le artiştii streini, trec în lumea mare de melodii originale germane, maghiare etc., făcîndu-se mai pe urmă prelenţiunea că noi le-am împrumutat de la alte neamuri.*

*În considerare că pînă nu vom avea aceste melodii imprimate în colecţiuni, de o parte nici înşine nu ştim de ce bogăţii dispunem, de alta nu putem dovedi în faţa streinilor că ceea ce avem răsfirat este al nostru şi numai al nostru.*

*În considerare că arta originală cu caracter curat românesc se poate desvolta numai pe baza melodiilor ce însuşi poporul românesc a creat în abundenţă, melodii pe care arta trebuie să le aibă la dispoziţie în colecţiune.*

*În considerare că o colecţiune a acestor melodii se poate face numai de artişti şi cu mari spese ; în considerare că individi singuratici, precum ne dovedeşte trecutul, nu se vor afla îndemnaţi a pune la dispoziţia vreunui artist spesele trebuitoare pentru îndeplinirea unei atare colecţiuni ; în considerare că este de demnitatea şi datorinţa Asociaţiunei transilvane, ca asociaţiune culturală, a face*

*tot pentru o dezvoltare solidă nu numai a ştiinţei şi literaturii în sens strîns, ci şi a artelor, cu deosebire a acelora cari stau în strînsă legătură cu literatura (ca muzica cu poezia), şi că prin urmare este datoria Asociaţiei transilvane a se îngriji pentru alcătuirea unei colecţiuni exacte a tuturor melodiilor poporale române din Austro-Ungaria, prin care de o parte să ne asigurăm proprietatea, de alta să putem pune bază dezvoltării artei muzicale — propun :*

*Onoratul Comitet Central al Asociaţiei române să binevoiască a exopera la adunarea generală proximă a Asociaţiunei axerierea [sic !] unui concurs pentru cea mai bună colecţiune de melodii populare române, cu terminul 1 iunie 1886, pe lîngă un premiu de 1000 fl. v.a. — condiţiunile speciale de concurs să se lase în chibzuinţa onor. Comitet Central.*

*Ce motive deslușitoare intervin :*

*1) În ce priveşte terminul de 1 iunie 1886. Fiind necesitate ca artiştii cari întreprind îndeplinirea Colecţiunei dorite să călătorească prin toate ungherele Ardealului şi Ungaria locuite de români, iar călătoriile nepulîndu-se face decît în timpul verii, este neapărat de lipsă să li se pună la dispoziţie cel puţin două veri : vara anului 1884 şi 1885. S-a pus 1 iunie în scop ca colecţiunile săvîrşite în decursul anilor 1884 şi 1885 pînă la 1 iunie 1886 să se poată aranja în sisteme şi nota, iar de la acel termen pînă la ţinerea adunării generale a Asociaţiunei să se poată şi raporta adunării generale.*

*De altminteri observ la acest loc că eu n-aş avea nimic contra dacă terminul de concurs s-ar prelungi cu un an sau doi, punîndu-se în loc de 1 iunie 1886 — 1 iunie 1887 sau 1888.*

*2) În respect la premiu. O călătorie ca cea în scopul unei colecţiuni a tuturor melodiilor poporale este împreunată cu mari spese. Pe lîngă spesele de drum dacă considerăm şi piarderea timpului de cel puţin 1/2 an şi apoi lucrarea însuşi, 1000 fl. v.a. este un premiu de tot modest. Chiar încîncil şi încă nu s-ar putea zice că este prea mare în faţa scopului şi a ostenelilor ce se cer spre ajungerea lui. Mijloacele băneşti însă de cari poate dispune Asociaţiunea transilvană cred că nu-i vor permite a se ridica peste minimum de sus.*

*3) Ce priveşte condiţiunile de concurs : cum să se aranjeze melodiile, să se introducă pe lîngă melodii şi texturile de poezie care stau în legătură cu melodiile respective, să se indice ţinutul (oraşul, satul) în care s-a colectat şi eventual în notă numele aceluia după cum s-a scris ş.a., cred că este mai bine a se lăsa în buna chibzuială a onor. Comitet Central.*

*În sfîrşit, sunt de părere ca această propunere, aşa cum se prezintă ca motivată, onor subcomitet s-o transpune onor Comitet Central cum va afla mai convenabil.*

*Sibiu, în 13 octombrie 1882*
*Simeon Popescu*

*Ion Drăgoescu şi Lia Stoica-Vasilescu*

BÉLA BARTÓK, *RUMANIAN FOLK MUSIC, VOLUME I: INSTRUMENTAL MELODIES* (XLVII + 704 p. ); *VOLUME II: VOCAL MELODIES* (XXXIV + 756 p.); *VOLUME III: TEXTS* (CVIII + 662 p.), Edited by Benjamin Suchoff, with a Foreword by Victor Bator, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967.

Trei volume impunătoare de peste 2300 de pagini, cuprinzînd 2555 de melodii, 1752 de texte poetice, ample prefeţe şi introduceri, cu un bogat aparat, ne prezintă materialul folcloric încă inedit cules de Béla Bartók între anii 1908 şi 1917. Cu excepţia monografiilor închinate

Maramureşului [1] şi colindelor [2], colecţia de faţă include şi culegerea din Bihor [3], complet revizuită după o migăloasă retranscriere a înregistrărilor fonografice respective, precum şi melodiile publicate în cuprinsul unor diverse scrieri de mai mică întindere [4].

Un cuvînt înainte al lui Victor Bator, fondatorul şi fostul director al „Arhivelor Béla Bartók" din New York, ne dezvăluie avatarul colecţiei de faţă, munca neistovită a lui Bartók, pînă în ultimul an al vieţii, pentru o redactare cît mai desăvîrşită a lucrării. Culegerea şi studierea muzicii populare au fost, după spusele lui, „lucrul cel mai important care face ca viaţa să merite a fi trăită". A încheiat volumul al treilea în 1945, abia cu şase luni înainte de a se stinge (25 septembrie 1945).

Lăsînd la o parte unele aserţiuni, privind problema formării conştiinţei naţionale a poporului român, fără rost în contextul lucrării de faţă, pe deasupra eronate, pare-se din pricina unei documentări insuficiente, socotim de folos să reţinem din acest cuvînt înainte un fapt important pentru folcloristica noastră. Este vorba de rolul pe care l-a jucat în pregătirea pentru tipar a colecţiilor de muzică populară românească ale lui Bartók şi Constantin Brăiloiu, „unul dintre cei mai proeminenţi cercetători de folclor ai timpurilor noastre", cum îl caracterizează marele muzician maghiar în prefaţa primului volum.

Sfătuit de muzicologii Otto Gombosi şi Paul Henry Long de la universităţile Harvard şi Columbia, precum şi de binecunoscutul dirijor Ernest Ansermet, Victor Bator l-a solicitat pe Const. Brăiloiu, la 14 februarie 1952, să îngrijească editarea întregului material românesc publicabil. Răspunsul a fost entuziast, dar şovăitor: asigurarea izvoarelor literare şi tehnice necesare unei asemenea operaţii era dificilă. După două îndelungate convorbiri purtate la Paris, Brăiloiu este gata să studieze manuscrisele şi să facă recomandări asupra publicării lor. La 9 decembrie 1953, Peter Bartók îi predă materialul existent: „un geamantan de hîrtii, în care sînt multe lucruri mişcătoare", spune Brăiloiu într-o scrisoare trimisă scriitorului acestor rînduri (Geneva, 11 iulie 1957). O nouă întrevedere Bator — Brăiloiu (în iunie 1955) nu înlătură dificultăţile colaborării, îngreunată — scrie Bator — şi de starea precară a sănătăţii etnomuzicologului român. Mai mult de o sută de scrisori ale lui Brăiloiu, cele mai multe de cîteva pagini, pline de nenumărate întrebări şi îndoieli la care trebuia răspuns, l-au determinat pe V. Bator să angajeze în iulie 1955 un expert muzicolog, în persoana d-lui Benjamin Suchoff, spre a ţine legătura cu folcloristul român. Cînd peste trei ani (nu patru, cum scrie V. Bator) Brăiloiu s-a stins, dl. B. Suchoff „era bine introdus în temă şi a luat sarcina editării în mîinile sale experte şi eficiente".

În mai multe scrisori, Brăiloiu ni s-a plîns de greutăţile pe care le-a întîmpinat colaborarea sa cu „Arhivele Béla Bartók": „Cu tipărirea lucrărilor lui Bartók merge foarte greu. Am sfîrşit Colindele, dar la New York, nu ştiu de ce, dl. însărcinat cu publicaţiile nu o ia din loc" (Geneva, 11 iulie 1957). „Editarea (şi reeditarea) lucrărilor lui Bartók merge foarte alene, mai mult sfaturi şi întrebări spuse peste apa lată, cu pierderi nesfîrşite de timp" (Paris, 14 octombrie 1957). „Nu sînt nicidecum «cu totul prins» de culegerile lui Bartók, ci dimpotrivă întristat de încetineala americanilor, datorită în parte grelei înţelegeri prin scris de la mari depărtări, dar în parte de neînţeles" (Paris, 29 noiembrie 1957). „În sfîrşit e gata volumul Colindele lui Bartók, cu care domnii de peste apă au zăbovit foarte mult. Nu ştiu cînd va ieşi. Mă apuc de Maramureş" (Paris, 27 februarie 1958).

---

[1] *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, München, Drei Masken Verlag, 1923 (365 melodii). Editorii intenţionează să o republice ca volumul V al colecţiei de faţă.

[2] *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Viena, Universal Edition, 1935 (484 melodii). Editura şi-a propus să o publice, împreună cu textele poetice — încă inedite —, ca volumul IV al colecţiei de faţă.

[3] *Cîntece poporale româneşti din comitatul Bihor*, Bucureşti, Academia Română, 1913, (371 melodii).

[4] Cele mai multe adunate în volumul: Bartók Béla, *Însemnări asupra cîntecului popular*, cu o prefaţă de Zeno Vancea, Bucureşti, ESPLA, 1956.

Publicarea volumelor de faţă a fost dusă la bun sfîrşit de dl. dr. Benjamin Suchoff, muzicolog şi profesor de teoria muzicii la Şcoala de muzică din Long Island (New York). Prefeţele scrise de d-sa, la fiecare din cele trei volume, dovedesc sîrguinţa şi migala cu care a lucrat. Examinarea atentă a manuscriselor i-a îngăduit să facă o seamă de precizări şi să aducă multe întregiri şi îndreptări materialului. Contribuţia sa este remarcabilă.

În ampla sa introducere, Bartók ne mărturiseşte că a pregătit materialul românesc pentru tipar încă de mult. În anul 1933 a constatat însă că transcrierile muzicale nu erau îndestulător de exacte. Se impunea, pe de o parte, revizuirea fundamentală a acestora — dacă nu o retranscriere a documentelor sonore —, iar pe de altă parte clasarea sistematică a întregului material, precum şi pregătirea lui pentru tipar. Şi-a dat lămurit seama că îi era peste putinţă să facă singur toate aceste operaţii, care pe deasupra trebuiau începute concomitent. A găsit un ajutor de nădejde în Jenö Deutsch, un fost elev. La finele lui martie 1940, două treimi din materiale erau gata. Le-a luat cu el în S.U.A., cu ocazia primei sale călătorii peste ocean în decursul războiului. Le-a reprodus prin litografiere, spre a le feri de o eventuală pierdere. Ultima treime a terminat-o în octombrie 1940, la Budapesta. A adus-o şi pe aceasta în S.U.A. N-a putut însă să o multiplice imediat. A revăzut-o în mai multe rînduri şi a descoperit o seamă de lipsuri pe care le-a îndreptat. Ca urmare, după spusele lui Bartók, vol. II, de la p. 305, este în general scutit de greşeli supărătoare. Pentru vol. I şi pentru vol. II, p. 1—304, este necesar să se consulte notele respective. Este folositor ca îndreptările să fie făcute pe volum înainte de a se începe studiul, spre a se evita orice confuzii.

Autorul precizează că ar fi dorit să prezinte acest material într-o formă impecabilă, pe potriva „valorii sale fără preţ". Împrejurările vitrege din ultimii ani ai vieţii l-au împiedicat, silindu-l să zorească terminarea lucrării într-o atmosferă neprielnică.

Cu lipsa de cruţare faţă de sine pe care i-o cunoaştem, Bartók arată scăderile pe care munca sa de cercetător al muzicii populare româneşti le-a cunoscut, îndeobşte la primele ei începuturi : nu a examinat muzica populară ca pe un fenomen viu, cu o privire specială asupra faptului că ea este o formă de expresie a vieţii unei comunităţi. El arată de asemenea lacunele pe care le prezintă colecţia : materialul cules din judeţele Alba, Arad, Severin, Someş şi Cluj este din păcate redus, în vreme ce din Făgăraş, Sibiu, de pe Tîrnave, din Năsăud, Sălaj şi din cea mai mare parte a Sătmarului lipseşte cu desăvîrşire. Autorul precizează însă — şi în ceea ce ne priveşte îi dăm dreptate — că, în ciuda acestor lipsuri, lucrarea de faţă este, pînă acum, cea mai bogată colecţie tipărită de melodii populare româneşti transcrise după înregistrări cu cea mai mare precizie omenesc posibilă. Primul volum, bunăoară, este cea dintîi colecţie masivă de melodii instrumentale clasate pe baza structurii lor muzicale, cea dintîi care cuprinde muzică cu „structură motivică" (de formă liberă) de dimensiuni mari, cea dintîi care cuprinde un număr mare de melodii din bucium şi peste o sută de piese din cimpoi. Aş adăuga că este cea dintîi colecţie de folclor muzical românesc în care un muzician s-a ocupat atît de coregrafie, întovărăşind descrierea cu schiţe prevăzute cu simboluri menite să noteze formaţiile de dans, cît şi de textele poetice, pe care le-a clasat separat după cuprins.

Materialul l-a cules exclusiv de la ţărani şi de la cei care reprezentau o parte esenţială din viaţa muzicală a satului — lăutarii sătesti. A căutat să lucreze cu informatori a căror execuţie nu era înrîurită de oraş sau de cor. Femeile s-au dovedit mult mai bune păstrătoare de folclor decît bărbaţii, care se deplasează adesea. Acelaşi fenomen l-a constatat la maghiari şi la slovaci. Nu s-a ferit să culeagă şi piese de largă circulaţie, chiar dacă erau de oblrşie orăşenească sau străină, deoarece scopul unei culegeri este să dea o imagine cît mai cuprinzătoare a muzicii populare din fiecare ţinut, a întregii muzici pe care oamenii de la ţară o folosesc spontan ca expresie a instinctului şi simţirii lor muzicale.

Primul volum cuprinde 1115 melodii instrumentale, culese din 77 de localităţi din fostele judeţe Alba, Arad, Bihor, Cluj, Hunedoara, Mureş, Satu-Mare, Severin, Someş, Timiş, Torontal şi Turda. Le-a orînduit în cinci categorii după funcţia melodiilor : *Clasa A* : melodii de joc cu

formă fixă ; *Clasa B* : melodii de joc cu formă liberă ; *Clasa C* : melodii cu text cîntate din instrumente ; *Clasa D* : cîntece de nuntă (fără jocuri) ; *Clasa E* : muzică din bucium (plus imitaţiile acestuia la alte instrumente). Fiecare clasă este împărţită în mai multe subclase, iar acestea în mai multe grupe, pe principiul de la simplu la complex. *Clasa A*, bunăoară, se împarte în patru subclase : melodii cu secţiuni formate din cîte două măsuri de 2/4 ; melodii cu secţiuni formate din cîte patru măsuri de 2/4 etc. *Subclasa I*, de pildă, se împarte în patru grupe : *Grupa 1* : melodii de două rînduri ; *Grupa 2* : melodii de trei rînduri, cu cezura principală la finele primului rînd ; *Grupa 3* : melodii de trei rînduri, cu cezura principală la finele celui de-al doilea rînd, şi *Grupa 4* : melodii de patru rînduri. Ş.a.m.d.

Clasarea se bazează : a) pe finala fiecărei secţiuni ; b) pe ambitus. Cînd este necesară o clasare mai precisă s-a ţinut seamă şi de finala primei jumătăţi a fiecărei secţiuni. Melodiile de joc cu structură nedeterminată (*Clasa B*) sînt orînduite după felul dansului, localitate, informator. Motivele, reduse la osatura lor, au fost sistematizate într-un tabel aparte (motive de două măsuri 2/4, motive de patru măsuri 2/4). Nu a găsit nici un criteriu de clasare pentru melodiile din *Clasele D* şi *E*.

Alegerea unei finale unice ($sol^1$) întîmpină greutăţi la muzica instrumentală, datorită tehnicii specifice unor instrumente, în primul rînd a viorii. Pentru aceste motive autorul lasă notaţiile de vioară în acordajul firesc al instrumentului. Transpune melodiile de cîmpoi pe $sol^1$, pe care-l ia drept sunet fundamental (în loc de *do*), deoarece finala pieselor de cîmpoi este de regulă $sol^1$ sau $la^1$ (cu transcrierea transpusă) ; transpoziţia mentală nu va fi în acest caz dificilă. Fluierele, drîmba, buciumul (şi tilinca în altă publicaţie) le-a transpus de asemenea cu finala în $sol^1$. Bartók a însemnat însă înălţimea absolută la care i-au fost cîntate melodiile, atît cele instrumentale, cît şi cele vocale.

Este important să subliniem faptul că Bartók atrage luarea-aminte că finala (*tonus finalis*) nu trebuie înţeleasă mecanic. Trebuie ştiut că sunetul cu care se încheie o melodie oarecare nu este întotdeauna finala propriu-zisă, „finala structurală" cum precizează el. Mecanismul clasării muzicii instrumentale, ca şi a muzicii vocale (vol. II), merită să fie supus la o analiză minuţioasă, care nu-şi află loc în cuprinsul unei simple recenzii ca cea de faţă. Aceasta cu atît mai mult cu cît în folcloristica noastră problema clasării materialelor muzicale este încă deschisă.

Ocupîndu-se de caracteristicile muzicale ale materialului, Bartók se referă la ritm, la particularităţile structurale şi la melodiile cu text cîntate din instrumente. În ceea ce priveşte ritmul, autorul socoteşte că el se reduce la un model-schemă alcătuit din patru optimi de fiecare măsură : opt măsuri în formele mai scurte şi şaisprezece măsuri în formele mai lungi. Acest schelet ritmic este prefăcut în felurite combinaţii de optimi şi şaisprezecimi, ca şi în diferite înfăţişări ale trioletului de pătrime. Un tabel detaliat indică piesele în „ritm bulgăresc" (în total 69 de piese).

Instrumentele muzicale populare (vioara, fluierul, tilinca, cîmpoiul, buciumul, drîmba, toba) sînt descrise cu o seamă de amănunte utile înţelegerii materialului muzical.

Introducerea se încheie cu o listă a pieselor presupuse de origine străină (25 de piese), date despre cîţiva informatori, explicarea semnelor diacritice folosite în cuprinsul notaţiilor muzicale, tabelul localităţilor din care a fost culeş materialul (repartizarea acestuia, la fiecare localitate în parte, în categoriile de clasare adoptate, totalul pe sat, totalul pe judeţ şi totalul general), o bibliografie şi erata (cu mai multe indicaţii privind o mai judicioasă clasare a unora din melodii). Alte adaosuri şi corecturi ne sînt semnalate în prefaţa îngrijitorului colecţiei dl. dr. Benjamin Suchoff.

În apendice găsim un tabel sistematic de motive muzicale, extrase din materialul *Clasei B*, şi trei notaţii ale unor melodii culese de C. Brăiloiu de la un cîmpoier din comuna Beciu, jud. Buzău, şi înregistrate pe disc. Volumul se încheie cu note asupra melodiilor şi cu un indice de nume şi material.

Volumul al doilea cuprinde 1440 de melodii vocale, culese din 113 localităţi, din aceleaşi judeţe ca şi melodiile instrumentale, la care se adaugă şapte piese din Maramureş. Le-a orînduit în zece categorii : *Clasele A—F* : neceremoniale (*A* : melodii parlando ; *B* : melodii în tempo giusto ; *C* : cîntece de joc ; *D* : melodii în tempo giusto cu ritm punctat ; *E* : melodii cu structură nedeterminată ; *F* : „cîntece lungi") ; *Clasa G* : cîntări funebre : *Clasa H* : cîntece de nuntă ; *Clasa I* : cîntece de recoltă ; *Clasa J* : cîntece de invocat ploaia. Aidoma melodiilor instrumentale, clasele melodiilor vocale se împart, la rîndul lor, în subclase (melodii izometrice, eterometrice ; cu structură definită, cu structură nedefinită), iar acestea în grupe (după numărul de rînduri melodice şi după locul şi treapta cadenţei principale, cezura, şi a cadenţelor secundare).

Capitolul privitor la „caracteristicile muzicale ale materialului", din cuprinsul introducerii, prilejuieşte din nou autorului o definire a ceea ce continuă să numească „dialecte muzicale", şi anume : 1. *Dialectul bihorean*, 2. *Dialectul Hunedoara — Alba*, 3. *Dialectul Banalului*, 4. *Dialectul Cîmpiei* şi 5. *Dialectul Maramureşului*. O seamă de consideraţii sînt destinate, rînd pe rînd, melodiilor din clasele enunţate. Urmează apoi cîteva însemnări asupra terminologiei populare, despre relaţiile text — melodie şi anumite particularităţi ale execuţiei (compensaţia ritmică, ritmul bulgăresc, pseudoanacruza, întreruperea cuvintelor, respectiv a silabelor, şi „înghiţirea" acestora, „ruperea" vocii, silabizaţia consoanelor, sunete „sughiţate", texte „bîlbîite", cîntarea pe voci, simţul înălţimii, incertitudinea intonaţiei şi simţămîntul structurii melodice). Cele cuprinse în acest interesant capitol, ca şi cele cuprinse în capitolul următor, destinat concluziilor, merită, de asemenea, cu prisosinţă, o analiză critică aparte.

Introducerea este întregită cu trimiteri la variante româneşti din alte publicaţii, o listă provizorie a variantelor străine : ungureşti, sîrbo-croate şi bulgare (cu totul 53 de melodii), observaţii asupra unor regiuni, sate şi cîntăreţi, explicarea semnelor diacritice, tabelul localităţilor din care provine materialul (sistematizat în acelaşi chip ca cel din volumul anterior), bibliografia şi erata. Apendicele aduce o seamă de variaţii la cîteva melodii din volum şi notaţiile a cinci melodii culese de Brăiloiu din Crinceşti — Bihor (2) şi Drăguş — Făgăraş (3) şi înregistrate pe disc. Ca şi vol. I, şi acesta se încheie cu note privitoare la melodii şi cu un indice. În prefaţa d-lui Suchoff găsim alte întregiri şi îndreptări.

Volumul al treilea este precedat şi el de o prefaţă a îngrijitorului colecţiei, în care găsim, între altele, o bogată addenda şi corrigenda, şi de introducerea autorului. Acesta aduce bogate observaţii asupra tehnicii versificaţiei, asupra refrenelor, asupra relaţiei dintre folclorul urban şi cel rural şi asupra textelor privite ca expresie a simţămintelor şi caracterelor colectivităţii săteşti. Se dau o listă de variante publicate, o bibliografie, o addenda şi o erată.

Textele poetice sînt clasificate după cum urmează : *A. Cîntece de iubire*, I Subiect : persoană feminină ; obiect : persoană masculină (1. Descriere, 2. Dor, 3. Tristeţe, 4. Gelozie, 5. Neîncredere, 6. Despărţire paşnică, 7. Părăsită, 8. Blesteme, 9. Resplngîndu-l, 10. Părăsindu-l, 11. Amintind trecutul, 12. Greu de plăcut, 13. Infidelitate, 14. Alegere, 15. Blestemarea despărţitorilor, 16. Condiţii imposibile, 17. Farmece, 18. Batjocură, 19. Diverse), II Subiect : persoană masculină ; obiect : persoană feminină (subclasarea urmează aceleaşi puncte ca mai înainte cu o mică deosebire : 19. Nevastă urîtă sau rea, 20. Femeie măritată, 21. Diverse). III Subiect şi obiect : persoană masculină şi feminină (1. Idilă, 2. Argumente, 3. Refuzînd a se despărţi, 4. Nu mai este dragoste, 5. Despărţire, 6. Bărbat şi nevastă, 7. Diverse), IV Dragoste (în general) (1. Meditaţie, 2.Nefericire în dragoste, 3. Diverse), *B. Cîntece de jale*, I Subiecte variate (1. Meditaţie, 2. Prea multă durere, 3. Eu sînt cea mai îndurerată fiinţă, 4. Copleşit(ă) de durere, 5. Asemănare, 6. Contrast, 7. Amintind trecutul, 8. Mustrare către mamă, 9. Blesteme, 10. Păsările mi-au prezis soarta, 11. Sărăcie, 12. Bătrîneţe, 13. Diverse), II Departe de casă (1. Părăsind casa, 2. Părăsind cu tristeţe, 3. Luînd rămas bun, 4. Mergînd în America, 5. Plîngeri din străinătate), III Nevasta plîngîndu-se de căsnicie (1. Plîngeri generale, 2. Mustrări către părinţi, 3. Plîngeri despre soacră şi socru, 4. Plîngeri despre soacră şi bărbat, 5. Plîngeri despre bărbat, 6. Amintind viaţa de fată, 7. Diverse), *C. Cîntece călăneşti* (1. Recrutare şi plecarea în cătănie, 2. Mustrări de mamă, 3. Viaţa

în cătănie, 4. Pe cîmpul de luptă, 5. Întoarcerea acasă, 6. Diverse), *D. Moarte*, *E. Înţelepciune lumească*, *F. Natură* (1. Păsări, 2. Plante, 3. Codrii), *G. Baţjocură* (1. Către fete, 2. Către feciori, 3. Către femei, 4. Către bărbaţi, 5. Către ţigani), *H. Cîntece glumeţe*, *I. Cîntare*, *J. Cîntece de chef*, *K. Strigături* (1. Texte despre jocuri, 2. Texte în legătură cu jocul), *L. Krypladia* (*Obscene*) (1. Omul vorbeşte, 2. Despre oameni, 3. Omul despre muiere, 4. Omul către o muiere, 5. Omul şi muierea stau de vorbă, 6. Glume către muieri, 7. Despre moşi şi babe, 8. Diverse), *M. Enumerarea în cîntece*, *N. Despre oameni răi*, *O. Împotriva autorităţii*, *P. Cîntece hoţeşti*, *Q. Cîntece de temniţă*, *R. Subiecte diferite*, *S. Texte ţigăneşti*, *T. Texte epice*, *U. Cîntece de cununie*, *V. Paparude*, *W. A secerii*, *X. Cîntece de jelire*, I Bocete (1. Pentru tată, 2. Pentru mamă, 3. Pentru fiu, 4. Pentru fiică, 5. Pentru copii, 6. Pentru frate, 7. Pentru soră, 8. Pentru soţ, 9. Pentru soţie. (?), 10. Fragmente, 11. Travestii (Parodii), II Zorilor, III A bradului, IV Hora mortului, La priveghi, *Y. Apendice*, I Adăugiri, II Improvizaţii, III Însemnări personale. Urmează o enumerare a refrenelor, întîi cele fără un înţeles definit, apoi cele cu înţeles definit (clasate, după formă, în nouă categorii) şi refrene alternante care dau rimă (adică refrene care se modifică de la o strofă melodică la alta în funcţie de conţinutul acestora şi de rimele vecine).

Lăsăm specialiştilor să se pronunţe asupra acestei laturi a activităţii lui Bartók. De asemenea, asupra traducerii textelor în limba engleză, făcută de dl. Eugen C. Teodorescu, scriitor american de origine română.

Volumul se încheie cu un glosar, un tabel de refrene sîrbo-croate (? !), note la texte, un tabel de concordanţă a numerelor melodiilor cu numerele de text (după ce la fiecare text s-a indicat numărul melodiei respective) şi un indice de nume şi material.

Materialele folclorice cuprinse în aceste trei volume, notaţiile muzicale, care „ating vizibil, pe alocurea, ultimele posibilităţi ale portativului şi ale metronomului", ca şi textele poetice „caligrafiate cu grijă de şcolar cuminte" — ca să întrebuinţăm cuvintele lui C. Brăiloiu —, tipărite în facsimil, amplele introduceri, veritabile studii, cu bogatul aparat care le întovărăşeşte, impun respect şi admiraţie.

Pe marginea acestei impunătoare colecţii socotim folositor să însemnăm cele ce urmează, cu riscul de a repeta unele din observaţiile pe care le-am făcut cu cîţiva ani în urmă [5].

1. Bartók s-a dedicat exclusiv folclorului ţărănesc, deşi nu găsea lipsită de valoare muzica populară orăşenească.

2. S-a preocupat îndeaproape de problema clasificării cîntecelor populare. A elaborat un sistem pe care l-a perfecţionat fără contenire, tot timpul vieţii sale (vol. I, p. 7—15, vol. II, p. 7—12). Este prematur să se judece roadele clasificării adoptate de Bartók, înainte ca materialul să fie riguros studiat. Totuşi, în cazul folclorului românesc, dat fiind conţinutul melodic şi ritmic atît de variat, adoptarea unei finale unice, chiar „structurală", ca şi orînduirea melodiilor după structura formală, constituie la un moment dat o piedică în adunarea la un loc a tuturor variantelor melodice. Problema găsirii unui sistem de clasare mai potrivit este, după cum am mai arătat, deschisă.

3. Bartók afirmă că *Zorile* se cîntă doar în Banat, în vreme ce *Cîntecul bradului* se cîntă doar în Hunedoara (vol. II, p. 27). În realitate, amîndouă cîntările pot fi întîlnite atît în Banat, cît şi în Hunedoara.

4. Bartók nu a dat peste cîntece de leagăn, deşi în regiunile pe care le-a cutreierat asemenea cîntece există, fie că textele de legănat se cîntă pe melodii anume, fie pe melodii de doină sau de cîntec.

5. Din cercetările întreprinse în ţinuturile în care a cules Bartók s-a constatat existenţa cîntecelor şi jocurilor de copii, pe care — potrivit spuselor lui — nu le-a putut descoperi (vol. II, p. 28).

---

[5] Tiberiu Alexandru, *Béla Bartók despre folclorul românesc*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1958.

6. Lui Bartók i-au scăpat şi alte genuri mai mărunte şi mai puţin însemnate: cîntece ceremoniale de clacă şi de şezătoare, cîntecele de Sf. Toader pentru creşterea părului etc. El este însă pînă astăzi singurul descoperitor al unui interesant cîntec instrumental ceremonial de Paşte, cîntat de femeile şi fetele din unele sate ale Bihorului din dîmbă (vol. I, nr. 632 şi 633).

7. Influenţa şcolii şi a corurilor nu este chiar aşa de „distrugătoare" asupra stilului de execuţie, cum pretinde Bartók (vol. I, p. 4—5). De altminteri, el recunoaşte că a găsit informatori care deşi au trecut prin şcoli nu au fost afectaţi de vreo influenţă orăşenească păgubitoare cîntării autentic populare.

8. În zilele noastre sînt tot mai rare cazurile cînd jocul se desfăşoară în sunetele fluierului sau cimpoiului (vol. I, p. 16, 18, 23, 51, 52). Locul instrumentelor propriu-zis populare l-au luat aproape peste tot instrumentele profesionale lăutăreşti, în primul rînd vioara, apoi viola, violoncelul, contrabasul şi felurite instrumente de suflat. Totodată, tendinţa înjghebării unor tarafuri tot mai mari şi mai bogate prinde cheag pe zi ce trece în satele Transilvaniei.

9. Strigături cîntate pe o formă simplificată a melodiei instrumentale de joc, cu care se împletesc într-o pitorească eterofonie, aidoma „descîntecelor" bihorene (vol. I, p. 53), se întîlnesc şi în Ţara Oaşului, unde sînt numite „ţipuriturí".

10. Bănuim că ceea ce l-a determinat pe Bartók să stăruie asupra unor deosebiri pe care le socotea esenţiale între „dialectul Maramureşului" şi celelalte arii folclorice se datoreşte faptului că a înglobat „hora lungă" în acest „dialectul muzical" (vol. II, p. 24). Într-adevăr, deosebirile dintre „hora lungă" (doina propriu-zisă) şi cîntecele propriu-zise sînt foarte mari. Ele se explică prin faptul că doina, pe de o parte, şi cîntecele, pe de altă parte, sînt genuri muzicale deosebite, care au luat naştere şi s-au dezvoltat în condiţii istorice deosebite. În vreme ce cîntecele propriu-zise se deosebesc suficient de la un ţinut al ţării la altul pentru ca să alcătuiască „dialecte muzicale" regionale bine conturate, doinele propriu-zise (între care şi „hora lungă") sînt foarte unitare: de fapt ele aparţin unui stil de cîntare omogen, ce cuprinde abia cîteva tipuri relativ puţin diferenţiate, care pe alocurea au prins o oarecare culoare locală.

11. Ipoteza originii arabo-persane a „horei lungi" stăruie (vol. II, p. 24—25, 37). Bartók subliniază că în afara Maramureşului şi a Sătmarului de nord-vest (Ţara Oaşului) nu a găsit nici o urmă a acestei melodii în celelalte ţinuturi pe care le-a cercetat, cu excepţia unor variante indiscutabile aparţinînd povestirii muzicale instrumentale a ciobanului care şi-a pierdut oile şi a unei melodii de acest fel culese de C. Brăiloiu în judeţul Făgăraş şi pe care o publică în apendice. Nu cunoaşte melodii de tipul „horei lungi" în folclorul bulgăresc şi sîrbo-croat, care se pare că nu a cunoscut niciodată acest tip. Aceste goluri ce nu pot fi explicate — spune dînsul — îngreuiază oarecum ipoteza obîrşiei orientale a „horei lungi".

În afară de ţinuturile amintite (Maramureş, nord-vestul Sătmarului, Făgăraş), la care se cuvine să adăugăm Oltenia, Muntenia, Moldova şi Dobrogea — cu prilejul unei vizite la Bucureşti, la Arhiva de folclor a Societăţii Compozitorilor Români, Bartók a constatat existenţa doinei propriu-zise şi în aceste ţinuturi —, cercetările atestă existenţa unor cîntări de tipul „horei lungi" în Bucovina, Năsăud, pe Someş şi Mureş, pe Tîrnave, în Ţara Bîrsei şi Sibiu; urme ale ei au fost descoperite în Banat şi în ţinuturile ardeleneşti învecinate, mai ales în forme instrumentale. Aceasta dovedeşte că odinioară acest stil melodic a fost cunoscut tuturor românilor.

S-a constatat totodată existenţa unor cîntări asemănătoare la aromîni, în Macedonia iugoslavă, la albanezi, greci şi bulgari. Iată că golurile semnalate de Bartók sînt umplute, dar problema obîrşiei doinei propriu-zise (deci a „horei lungi") este încă departe de soluţionare. Rămîne încă de văzut care este filiaţia reală a acestui stil melodic, deoarece cercetările mai noi au descoperit melodii înrudite în întreg cercul turco-perso-arab, în Azerbaidjan, Uzbekistan, India, Indochina, Indonezia, Tibet, în unele regiuni din China de miazănoapte şi în Mongolia. Rămîne în sarcina cercetărilor viitoare să lămurească dacă poate fi vorba de o uriaşă răspîndire a

unui anumit tip de cîntare sau dacă melodii asemănătoare au putut fi create concomitent de popoare diferite, aflate în condiţii de dezvoltare asemănătoare.

12. Bartók a despărţit povestea muzicală a ciobanului care şi-a pierdut oile în cele două părţi componente, pe care le-a clasat aparte : doina sau cîntecul care exprimă întristarea ciobanului între cîntece (în cazul melodiilor instrumentale nu a creat o categorie aparte pentru melodiile de tipul „borei lungi", aşa cum ar fi fost de dorit şi cum a făcut în cazul melodiilor vocale), iar jocul care-i tălmăceşte bucuria, cînd şi-a găsit turma, între jocuri (vol. I, p. 41, 42, 55, 56). Evident, din punct de vedere strict muzical, nu este rău cum a procedat autorul. Era poate totuşi mai bine să se fi ţinut seamă de conţinutul acestei piese şi variantele respective să fi fost clasate aparte. O seamă de trimiteri puteau indica cu exactitate locul în care melodiile componente ale fiecărei piese se pot încadra între doine sau cîntece, respectiv între jocuri.

13. Bartók precizează că structura pentatonică a scărilor se observă şi în zonele Bihor, Hunedoara — Alba şi Banat. Caracterul pentatonic al „dialectului Cîmpiei" îl pune însă hotărît în legătură cu muzica populară maghiară (vol. II, p. 18—20). S-a făcut dovada — şi cercetările lui Brăiloiu stau mărturie — că la o seamă de fapte folclorice (între care şi pentatonicul) nu se poate atribui o patrie oarecare. Ele s-au ivit şi s-au dezvoltat pe alte baze decît împrumutul şi înrîuririle unor popoare asupra altora.

14. În ceea ce priveşte „ritmul punctat", pe care Bartók îl crede de obîrşie maghiară (vol. II, p. 23, 24, 31, 37), însemnăm că cercetările făcute în Maramureş şi în alte părţi ale Transilvaniei de miazănoapte (Cluj, Năsăud, Mureş) au dovedit o mare frecvenţă a cîntecelor în care acest ritm este înlocuit cu cel „moale", bazat pe combinaţiile iambului cu troheul. Melodii bazate pe jocul iamb — troheu (întîlnit şi în numeroase colinde) se găsesc şi în provinciile din sudul Carpaţilor. Pe deasupra, aşa cum arată şi Bartók, analiza melodiilor cu ritm punctat dovedeşte că „majoritatea" lor sînt „evident creaţii româneşti independente". În lumina acestor fapte, s-ar putea ca ritmul punctat pe care îl îmbracă uneori aceste melodii, îndeobşte în nordul ţării, să fie o influenţă a cîntecelor maghiare sau slovace cu ritm punctat, care au pătruns în Maramureş fie prin ruteni, cum presupune Bartók, fie pe altă cale încă necunoscută. În acest chip unele din cîntecele originale bazate pe jocul iamb — troheu s-au îmbogăţit cu un nou element de expresie : punctarea. Totodată, patrimoniul românesc de cîntece a sporit prin împrumutul unor melodii slovace sau maghiare de acest tip.

15. Nici „ritmului bulgăresc", cum continuă să-l numească Bartók (vol. I, p. 43—45, vol. II, p. 31—32), nu i se poate atribui o anume patrie. Constantin Brăiloiu, care l-a numit tocmai din acest motiv „aksak", cu un termen împrumutat muzicii orientale, ne învaţă că el este cunoscut, în afară de România şi Bulgaria, în tot Balcanul, în Spania, Ţările de Jos, Elveţia, în Africa de nord, în Turcia, Afganistan, Ceylon, Borneo şi, mai mult, în teatrul balinez, în opera şi teatrul chinezesc de păpuşi. Credem că Bartók greşeşte cînd socoteşte că acest ritm ar fi o simplă derivaţie a ritmului obişnuit, simetric, de 2/4.

Între popoare vecine se produc în mod firesc schimburi de melodii. O seamă de jocuri în ritm aksak pot fi întîlnite bunăoară atît ca variante româneşti, cît şi ca variante bulgăreşti. Cu toate acestea nu credem că se poate susţine teza lui Bartók că prezenţa acestui ritm pe teritoriul românesc se datoreşte în chip nelndoios influenţei bulgăreşti. Existenţa lui în colinde şi în numeroase cîntece de joc şi jocuri, în toate provinciile ţării, pe care Bartók nu le-a cunoscut (deşi unele cîntece de joc, de pildă, se pot întîlni în zonele cercetate de el din Banat şi Transilvania), ca şi larga răspîndire în lume a acestui sistem ritmic, nu pledează în susţinerea unei afirmaţii de acest gen.

După pilda folcloriştilor bulgari, Bartók notează melodiile în aksak în măsuri ale căror fracţii indică nu timpii, ci subdiviziunile lor. În lumina cercetărilor lui Brăiloiu asupra esenţei acestui sistem ritmic, asemenea „măsuri" se dovedesc nepotrivite.

16. Ritmul safic (două optimi, pătrime, doime) nu este cîtuşi de puţin un corp străin în folclorul românesc (vol. II, p. 22). El poate fi întîlnit destul de frecvent în genuri şi regiuni

diferite. După cum sîntem informaţi, C. Brăiloiu a rostit o simplă bănuială în acest sens şi nici aceea cu atîta hotărîre.

17. Cîntarea pe voci, pe care Bartók a găsit-o doar în comuna sa natală Sînnicolaul Mare şi sporadic la Foeni (vol. II, p. 34—35), cunoaşte o răspîndire mult mai mare în satele din partea de sud şi sud-vest a Banatului. Obîrşia acestui fel de cîntare nu poate să nu fie pusă în legătură cu muzica populară sîrbească, deosebit de apreciată de bănăţeni, cu cîntarea pe mai multe voci a sîrbilor vecini. Nu se pot însă nesocoti nici înrîuririle exercitate de către activitatea corală de amatori, de veche tradiţie în partea locului, şi nu se poate ocoli nici moştenirea străvechilor forme de polifonie vocală primitivă, bazate pe ison, păstrate în unele cîntări ceremoniale funebre (în cîntecul „de petrecut" mortul) şi în muzica de strană a locului.

18. Relativa bogăţie a Banatului în texte de baladă nu poate fi explicată printr-o influenţă iugoslavă (vol. I, p. 42). Acest gen este deosebit de bogat şi încă viabil în Oltenia, Muntenia, Dobrogea şi sudul Moldovei. Înfăţişarea muzicală a „recitativului epic", cum l-a numit Brăiloiu, pe care se cîntă textele de baladă, este diferită şi de baladele sîrbeşti şi de celebulgăreşti. Caracterul său vădit oriental ridică întrebarea dacă nu cumva cristalizarea în formele pe care le cunoaştem astăzi s-a făcut în urma asimilării unor înrîuriri venite pe drumul Ţarigradului. Credem că ar fi fost mai just ca baladele bănăţene, cu structură muzicală asemănătoare recitativului epic, să fi fost clasate într-o categorie aparte, nu între cîntece.

19. Nici bogăţia în jocuri a Banatului, în contrast evident cu numărul relativ mic de jocuri din ţinuturile transilvănene (vol. I, p. 42), nu poate fi explicat printr-o înrîurire iugoslavă. Oltenia vecină are şi ea numeroase jocuri.

20. Aşijderea folosirea unor anume scări în Banat nu este neapărat o influenţă iugoslavă (vol. II, p. 37).

*

Într-o scrisoare din 27 septembrie 1914, la cîteva luni după izbucnirea primului război mondial, Bartók scria următoarele lui Ion Bianu : „...orice s-ar întîmpla nu am să trădez munca pe care am început-o : socot drept scop al vieţii mele să continui şi să isprăvesc studierea muzicii poporului român, cel puţin în Transilvania". În ciuda împrejurărilor vitrege, Bartók şi-a îndeplinit cu sfinţenie acest nobil angajament. Pînă în ajunul morţii el a continuat să studieze materialul românesc, orînduindu-l pentru tipar. Aşa cum ne-a încunoştinţat Const. Brăiloiu într-o scrisoare din 27 februarie 1958, „culegerea cea mare, « Rumanian Folk Music », Bartók a lăsat-o gata întreagă, pînă la punct şi virgulă, sau aproape". O avem în faţa noastră şi truda imensă pe care a depus-o la înfăptuirea ei ne impresionează profund.

*Tiberiu Alexandru*

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

## NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

## LUCRĂRI APĂRUTE
## ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX—începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura populară română**, tom. II (inedit), ediție îngrijită, cu studiu introductiv, note și glosar, de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Povești, snoave și legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeș și Muscel**, colecția „Studii de etnografie și artă populară", IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.

IOAN URBAN JARNÍK și ANDREI BÎRSEANU, **Doine și strigături din Ardeal**, ediție definitivă (cu studiu introductiv, note și variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

I. C. CHIȚIMIA **Folcloriști și folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 4, p. 291—376, București, 1968

I.P.I. — c. 5477

43.407

Lei 12.—